

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**  
**ESCUELA DE COMUNICACIÓN**

**LO SUBLIME EN LO SINIESTRO: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ESTÉTICA  
DE LO GROTESCO EN LA FOTOGRAFÍA DE CRÓNICA ROJA EN EL  
DIARIO *EL EXTRA* (2005), ANTES DE LA VIGENCIA DE LA LEY DE  
COMUNICACIÓN**

**AUTORA: ANA CRISTINA BASANTES**

**DIRECTOR: Dr. CARLOS AULESTIA**

**QUITO, 29 DE NOVIEMBRE DE 2018**

## **AGRADECIMIENTOS**

**A mis padres, por el amor infinito**

**A mis hermanos, por el apoyo**

**A Pedro, por las aventuras y el ánimo en la vida**

**A mis amigos, por su amistad incondicional**

## **Dedicatoria**

Dedicado a quienes la muerte *sorprendió*

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS

DEDICATORIA

INTRODUCCIÓN

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>1. Capítulo I: La Construcción de lo Siniestro.....</b>	<b>11</b>
1.1. La noción clásica de la estética: Lo bello .....	11
1.1.1. Lo sublime y la estética kantiana.....	13
1.1.2. Lo bello y lo sublime en la tragedia y comedia griega.....	15
1.1.2.1. La tragedia .....	16
1.1.2.1.1. La culpa trágica .....	17
1.1.2.1.2. La realización del deseo en la tragedia.....	18
1.2. La cultura cómico popular.....	20
1.2.1. Los espectáculos cómicos medievales: Segunda vida del pueblo .....	21
1.2.2. El humor carnavalesco: la risa.....	23
1.2.3. La historia de la risa.....	23
1.2.4. La risa y su aspecto material y corporal .....	25
1.2.5. La risa y el triunfo sobre el miedo .....	26
1.3. Lo siniestro .....	27
1.3.1. La evolución lingüística de lo siniestro (Unheimlich).....	28
1.3.1.1. Impresiones y motivos que provocan lo siniestro .....	29
1.3.1.1.1. La incertidumbre de lo animado e inanimado .....	29
1.3.1.1.2. Lo siniestro en la idea del doble o el otro yo.....	30
1.3.1.1.3. La repetición de lo semejante: el tema del doble.....	31
1.3.1.1.4. El ojo siniestro, el abismo que desborda .....	31
1.4. Lo grotesco .....	32
1.4.1. Etimología del grotesco .....	32
1.4.2. El realismo del grotesco .....	34
1.4.2.1. La caricatura infernal en Brueghel de los infiernos.....	35

1.5. Lo caricaturesco: la risa despreocupada de lo grotesco.....	36
1.6. El grotesco en el Romanticismo .....	37
1.6.1. La comedia grotesca del romanticismo .....	39
1.6.1.1. La risa del romanticismo grotesco.....	39
1.7. El humorismo satánico y lo grotesco.....	40
1.7.1. La sátira como humorismo satánico .....	40
1.8. Discusiones sobre lo grotesco en la estética posromántica XIX .....	42
1.8.1. El grotesco durante el Realismo .....	43
1.9. Lo grotesco en la modernidad .....	44
1.9.1. El surrealismo .....	44
1.9.2. El arte gráfico .....	45
1.10. Cuerpo sin órganos .....	46
1.11. Lo abyecto .....	51
1.11.1. La suciedad como forma de abyección.....	52
1.11.2. El sujeto de lo abyecto.....	53
1.11.3. La represión primaria de la abyección.....	54
1.11.4. La perversión de lo abyecto.....	54
1.12. La fotografía como una doble realidad.....	55
1.12.1. El doble en la Fotografía: trastorno de la conciencia de identidad.....	56
1.12.2. El <i>punctum</i> y el <i>studium</i> : regla estructural en la fotografía.....	57
1.12.3. El choque fotográfico como principio fotográfico .....	58
 <b>2. Capítulo II: Análisis de lo sublime en lo siniestro: La construcción de la estética de lo grotesco y el carnaval en la fotografía de crónica roja .....</b>	<b>58</b>
2.1. Lo sublime-terrible en el crimen y la tragedia.....	59
2.2. La estética grotesca en la crónica roja .....	62
2.3. El motivo siniestro en la fotografía del cuerpo grotesco .....	64
2.3.1. La incertidumbre de lo animado e inanimado .....	64
2.3.2. La mirada siniestra .....	66

2.3.3. La repetición de lo semejante .....	67
2.4. La crónica roja: la nueva cultura cómica popular.....	69
2.4.1. La risa en la cultura cómica popular .....	71
2.5. La crónica roja como medida cathartica.....	74
2.6. Cuerpo sin órganos .....	76
2.7. Lo abyecto .....	78
 <b>3. Capítulo III: Interpretación teórica de la estética de la crónica roja en el Diario EL Extra .....</b>	<b>80</b>
3.1. El carácter sublime de la muerte.....	81
3.2. La revelación de lo infinito en lo finito: la crónica roja .....	83
3.3. La fotografía de crónica roja y sus cualidades siniestras .....	83
3.3.1. El cuerpo sin vida, un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico.....	84
3.3.2. El otro yo: la identificación con la fotografía de crónica roja .....	85
3.3.3. La repetición de lo semejante en la crónica roja: elemento siniestro ....	85
3.3.4. El leitmotiv en la crónica roja: la pérdida de órganos valiosos .....	86
3.4. La crónica roja y su relación con la tragedia griega .....	87
3.5. Un mundo inhibido y fantástico: la crónica roja .....	88
3.6. La estética de lo grotesco en la fotografía de crónica roja .....	89
3.7. La crónica roja como cultura popular.....	90
3.8. El universo carnavalesco de la crónica roja.....	91
3.8.1. La crónica roja como la nueva plaza pública .....	92
3.8.2. El principio de la risa en la crónica roja .....	92
3.8.3. La risa como triunfo como el miedo.....	93
3.9. El cuerpo sin órganos en la imagen de crónica roja .....	94
3.10. La fotografía de crónica roja: el no- objeto de lo abyecto.....	95
3.11. La fotografía como nueva manifestación del doble.....	96
 <b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>98</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. ¡Un ángel de la muerte! .....	61
Imagen 2. ¿Se suicidaron o se mataron?.....	63
Imagen 3. Mató a toda su familia .....	65
Imagen 4. Así fue la matanza de padre y dos hijos .....	67
Imagen 5. También le sacaron los ojos .....	69
Imagen 6. Linchado a golpe, piedra y bala.....	70
Imagen 7. Pagaron en La Alegría .....	73
Imagen 8. Otilino pasó al mejor equipo .....	76
Imagen 9. ¡Oti quedó destrozado! .....	78
Imagen 10. Misteriosa muerte de anciana .....	80

## **Introducción**

El principal propósito de esta investigación es establecer un precedente en el análisis de la fotografía de crónica roja. La fotografía de crónica roja, al ser un género tan cuestionado, principalmente, por la presencia de imágenes de carácter siniestro, es considerada como una aberración artística. Interpretación que olvida un contexto histórico y filosófico, que da prueba de una construcción estética, pero sobre todo de un gusto, casi natural, por representaciones del cuerpo desproporcionado.

Repensar el ideal de lo bello nos pondrá delante de la atracción natural hacia las sensaciones que, a pesar de encontrarse en la categoría de lo grotesco, provocan fascinación al contemplarlas. Todo esto, considerando que lo estético, también puede estar representado por lo monstruoso y sus diferentes manifestaciones en la fotografía de crónica roja.

Los estudios académicos sobre crónica roja son amplios; sin embargo, muchos de ellos, presentan a este tipo de periodismo desde una perspectiva sumamente cuestionable. Ubicándolo dentro de campos relacionados con el miedo, la inseguridad, el sensacionalismo y el morbo. Descartando la importancia de campos relacionados con la imagen que acompaña a sus textos. Fotografías que nos muestran posibilidades estéticas en el ámbito de lo grotesco.

La crónica roja, como práctica periodista, es rechazada tanto desde el punto de vista moral como estético, principalmente, por sus características populares. Entre ellas la publicación de cadáveres, cuerpos mutilados y seres anormales. Estas características de la prensa popular, y la llamada crónica roja, son recursos que constituyen el modelo de negocio de los diarios populares para ser efectivos.

Al encontrarnos en una sociedad que ha creado parámetros universalizadores de belleza, construir una estética de lo grotesco en el periodismo de crónica roja posibilita nuevas formas de concebir el arte de la fotografía. Es decir, intentar hallar armonía en aquellas representaciones de la muerte, que la sociedad ha negado como expresiones de lo bello.

Hallar satisfacción en un ser de aspecto monstruoso implica un ejercicio en el que el placer por lo siniestro encuentra cabida en sensaciones agradables para el espíritu. Sensaciones que, únicamente, son atribuidas a lo que se considera como bello. Las motivaciones que nos llevan a expresar inclinación, ya sea hacia lo horroroso o lo armonioso, conducen a



un único fin: provocar una afección placentera. Es precisamente allí, donde surge la prerrogativa sobre si ¿es posible hablar de una estética de lo grotesco?

La investigación de *Lo sublime en lo siniestro: la construcción de una estética de lo grotesco y el carnaval en la fotografía de crónica roja en el diario El Extra (2005)*, antes de la vigencia de la *Ley de Comunicación* busca reposicionar, socialmente hablando, el estudio de la crónica roja, distanciándola de prejuicios escuetos, que la han catalogado, durante años, como un género privado de estética y buen gusto. Para, así, transformarla en una expresión estética, alejada de la perspectiva convencional de la belleza moralizadora.

Este estudio se llevará a cabo en, quizás, uno de los diarios más cuestionados del Ecuador, *El Extra*. Periódico que, a pesar del sesgo negativo, que existe a su alrededor, se perfila como el diario más vendido y de mayor circulación a nivel nacional. No es de nuestro interés juzgar la práctica de cuerpos sino las implicaciones de esta manera de practicar el periodismo.

El primer capítulo de esta disertación es abordar la fotografía desde diferentes teorías estéticas y filosóficas. Para ello, nos apoyamos en varias obras filosóficas como la *Estética de lo Bello y lo Sublime* de Immanuel Kant, *Lo siniestro* de Freud; *Lo Grotesco* con Wolfgang Kayser; *Lo Bello y lo Siniestro* de Eugenio Trías; *Cuerpos sin Órganos* de Gilles Deleuze; *Poderes de la Perversión* de Julia Kristeva y *La Cámara Lúcida* de Roland Barthes. Todo esto, al margen de la doctrina tradicional del arte para, de esta manera, establecer una visión más amplia de las implicaciones estéticas detrás de la fotografía de crónica roja.

Posteriormente, para proceder al análisis cualitativo de la imagen se tomó una muestra de diez fotografías de diario *El Extra*, comprendidas durante el año 2005, anterior a la Ley de Comunicación. En esta muestra, se evidenciarán las diferentes manifestaciones de lo sublime en lo siniestro. Igualmente, se desvelará una construcción estética de lo grotesco y el carnaval en la fotografía de crónica roja.

Finalmente, en el tercer capítulo encontraremos una interpretación de las posibilidades estéticas alrededor de la fotografía de crónica roja. Se analizará a la fotografía de crónica roja como una manifestación contemporánea relacionada con elementos de lo sublime y siniestro; la cultura carnavalesca; la risa como medida para vencer el miedo; lo abyecto;

la representación del cuerpo desorganizado y la idea del doble y la muerte, presenta en la fotografía. A través de este capítulo buscaremos reposicionar la crónica roja, corroborando la idea que existe un trasfondo estético en las imágenes de crónica roja.

## CAPÍTULO I

### LA CONSTRUCCIÓN DE LO SINIESTRO

#### 1.1 La noción clásica de la estética: lo bello

El análisis de lo sublime implicará un estudio sobre el *sentimiento* y sus manifestaciones. Las sensaciones, de agrado o desagrado, no se sostienen en “las cosas externas” sino en los sentimientos propios de cada hombre para ser afectados por ellas. “Es imposible llegar unos y otros a sensaciones unánimes, porque tampoco es unánime el sentimiento” (Kant, 1990, p. 64). Así, para algunos, resulta desagradable aquello que para otros es causa de regocijo. Ambos hombres, con distintas inclinaciones, solamente podrán alcanzar placer al lograr satisfacer su inclinación.

Desde la tradición grecorromana, con los platónicos y neoplatónicos, la estética estaba fundada dentro de un marco limitativo. Lo bello era armonía (limitación) y proporción (perfección) de las partes con el todo; es decir, un reflejo del esplendor del rostro divino. Lo imperfecto e infinito era lo mismo que maldad o fealdad entre las partes. Así, la estética, antes de ser una disciplina relativamente autónoma, constituía un derivado de la metafísica.

Bajo los estrictos postulados platónicos y neoplatónicos junto con los principios de la escolástica medieval cristiana, la Academia Florentina Platónica (1459) sentó sus principales bases. Logrando ser un movimiento sumamente sólido; totalmente contrapuesto a las nuevas corrientes estoicas, así como a la estética de carácter naturalista-racionalista, protagonizada por Leonardo Da Vinci. Así pues, la corriente artística florentina fundó sus normas en el presupuesto neoplatónico del *Uno* y el *Alma*.

El *Uno* es un Bien Supremo, inalcanzable al conocimiento y su objeto. El *Uno* supone un tercer término, que estriba en la dualidad entre la inteligencia y la idea. Dicha dualidad supone un distanciamiento del *Uno*. El *Alma* es considerada como un principio motor, el cual puede quedar enturbiado por el principio material. De ahí que exista aquella lucha perpetua entre el alma y el cuerpo (principio material); siendo el hombre el espacio donde se produce con más violencia este conflicto. “El hombre es dinámico por su anhelo de

elevación y por la guerra que en él se juega entre lo material y lo anímico” (Trías, 1992, p.52), encontrándose libre en determinarse hacia la elevación o la decadencia.

Dichos principios de la metafísica florentina fueron llevados al campo artístico. Se fundó un arte, en gran parte, caracterizado por la belleza inmaterial, casi divina, como una fuente de luz y bondad. Entonces, el artista era el encargado de “reavivar los gérmenes o genes de alma y luz dispersos en la materia, sustrayendo a ésta de irracionalidad, maldad, fealdad” (Trías, 1992, p. 51). Por lo tanto, todo aquello relacionado con la corporeidad y lo material se encontraba fuera de la categoría de lo bello.

Para los miembros de la Academia, la presencia del *Eros* (amor) era fundamental en la búsqueda de aquel anhelo de belleza. El *Eros* expresa un doble rostro; por una parte, generador y poético (principio vital) y, por otra parte, de recogimiento (principio espiritual). Su capacidad de llevarnos al plano divino (*Uno*) y superar al *Nous* (Entendimiento) lo convertían en un rasgo esencial en las obras artísticas de esta corriente estética. Sin embargo, cuando el amor carecía de orientación divina, era considerado como enfermo, alejándose de la Unidad, el Uno.

Las premisas de la estética florentina son alegorización en varias obras de Botticelli. En sus pinturas *Alegoría a la Primavera* y *El nacimiento de Venus* se entrevé un fondo tenebroso del cual brota una bella apariencia. Precisamente, a partir de aquella ocultación de las mitologías más terribles aparece el universo de lo siniestro. Por tanto, “una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro. Algo siniestro que se nos presenta como familiar” (Trías, 1992, p. 75).

Como vemos, en la obra de Botticelli, el sentimiento de lo bello, indiscutiblemente, está asociado hacia lo divino, la revelación del infinito en lo finito y la encarnación. No obstante, esta relación entre lo bello y la divinidad también está atravesada por el carácter tenebroso de una divinidad oculta, atormentada. A juzgar por el poeta alemán, Rilke (citado por Trías, 1992), lo bello sería “el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar” (p. 29).

El ideal de belleza clásico únicamente encontró ligeras transformaciones con las ideas anti griegas, principalmente de San Agustín con la noción sobre la divinidad plenipotenciaria e infinita. Años más tarde, durante siglo XVIII, el filósofo alemán,

Immanuel Kant, dio inicio a una crítica del juicio estético, alejada de la categoría limitativa y clásica de lo bello.

### **1.1.1. Lo sublime y la estética kantiana**

El inicio de las reflexiones kantianas de lo sublime establecerá un cambio de paradigma durante el siglo XVIII. Un nuevo sentimiento alrededor de la naturaleza y la divinidad se levantará sobre *la sombra*. A decir de Eugenio Trías, (1992) “Lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, caóticos” (p. 20).

Es entonces cuando comprendemos que, incluso, ciertos vicios o crímenes morales, condenables, a la luz de la razón, conllevan rasgos de lo sublime o de lo bello. “Una venganza manifiesta y valiente, después de una gran ofensa, encierra algo grandioso y, por ilícita que pueda ser, su narración conmueve a la par con horror y complacencia” (Kant, 1990, p. 41). El dolor, la angustia e incluso el vértigo son algunas de las reacciones inmediatas ante el objeto de lo sublime, el mismo que sobrepasa y excede al hombre.

En sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Kant pone al descubierto diferentes matizaciones de cada uno de estos sentimientos. Matizaciones que van desde establecer una diferenciación entre las cualidades propias de lo bello y de lo sublime, hasta descripciones de los objetos, a los que es posible referirse a la hora de hablar de dichos sentimientos.

Sobre los diferentes objetos que provocan el sentimiento de bello y lo sublime, Kant afirma que, ambos sentimientos, logran afecciones placenteras, pero de formas muy diferentes. Así, por ejemplo,

La vista de una montaña, cuyas cimas nevadas se yerguen por encima de las nubes, la descripción de una tormenta enfurecida o la descripción del imperio infernal que hace Milton suscitan complacencia, pero con horror. Por el contrario, el aspecto de un prado lleno de flores, valles con arroyos serpenteantes...la descripción del Elíseo o el relato de Homero sobre el cinturón de Venus originan también una sensación apacible, pero que es muy alegre y risueña” (Kant, 1990, p. 35)

Para que en ambos sentimientos se encuentre agrado es necesario engendrar, de forma individual, una predisposición para lo bello o para lo sublime. El sentimiento de lo sublime conmueve, tensa las fuerzas del alma. Lo bello, en cambio, encanta. “Lo sublime

ha de ser siempre grande, lo bello puede también ser pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo, lo bello puede ser limpio y estar adornado” (Kant, 1990, p. 38).

Particularmente, Kant construye una diferenciación en torno al sentimiento de lo sublime, estableciendo varias categorías. Cuando este sentimiento viene acompañado de horror o, también, de melancolía se lo denomina lo *sublime-terrible*. En otros casos, lo sublime se caracteriza por una admiración sosegada, a esto se lo considera como *noble*. Y, finalmente, la belleza, que está sobre un plano sublime, se lo llama *magnífico*.

Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; solo que esta va acompañada por la sensación de estremecimiento y aquella por la de admiración. Por lo que esta sensación puede ser sublime-terrible y aquella noble. (Kant, 1990, p. 38)

Inconmensurable, una ambivalencia entre dolor y placer, el objeto de lo sublime produce, según Eugenio Trías (1992), una primera sensación de amenaza, debido a que el hombre reflexiona sobre su insignificancia. El objeto inconmensurable, grandioso, causante de amenaza, puede hallarse en un huracán, el océano sin límites, el desierto desolado, la soledad, el alma, el destino e, incluso, la muerte.

El objeto grandioso (sublime), va más allá de ser un objeto bello, pues a diferencia de este, que va acompañado por la facultad del entendimiento; el objeto sublime despierta la facultad de la razón. La facultad de la razón, afirma Trías (1992), “piensa como problema en ideas que no pueden ser determinadas conceptualmente y que resumen los enigmas primordiales, principales, que asolan al hombre por su paso por la tierra” (p. 27).

Aquella sensación de insignificancia (física) del sujeto, provocada por el objeto sublime, es superada para sobreponerse la conciencia de superioridad moral, equivalente a una idea de lo infinito. La noción de infinitud (conciencia de superioridad moral) se engendra en cinco etapas. La primera consiste en captar el objeto grandioso, que evoca lo ilimitado, informe y caótico. Seguido de una anulación del ánimo; es decir, de un sentimiento de angustia y temor hacia el objeto. En tercer lugar, se da la conciencia de insignificancia del sujeto frente al objeto grandioso. Esto, acompañado de una cuarta etapa, un conflicto interno entre miedo, angustia, dolor y placer. Y, finalmente, encontramos la mediación entre el espíritu y la naturaleza, producto de una sensibilización de la infinitud.

Es preciso mencionar que las propiedades gloriosas no se encuentran en la naturaleza humana; no obstante, en el caso de encontrarlas degeneran en la imperfección extrema. En tal caso, los sentimientos de lo bello y lo sublime pueden degenerar en varias

matizaciones extrañas y absolutamente nada gloriosas, entre las cuales hallamos lo *sublime- terrible*.

Lo *terriblemente- sublime* al degenerarse por completo, hasta ser antinatural, se convierte en *extravagante*. Pero, cuando consideramos sublime lo antinatural: es un *esperpento*. Así, por ejemplo, las Cruzadas, la antigua caballería y la devoción solitaria de los antiguos eremitas son consideradas como *extravagantes* (Kant, 1990). Mientras que, los duelos, como miserable reliquia, los sepulcros para encerrar a santos y vivos, las mortificaciones, los huesos santos, la madera santa, las santas defecaciones del gran Lama del Tíbet entre otras manifestaciones semejantes son *esperpentos*, según Kant (1990).

No cabe duda que, el sentimiento no es unánime y que los grados de sensibilidad puede ser muy diferentes. Unos consideran noble y honesto, aquello que para otros se les antoja, sin duda, como extravagante. A personas de talante serio les parece ridículo aquello que para otros es encantador. Entonces,

Las ocasiones que se presentan en las cosas inmorales para atisbar algo del sentimiento del otro pueden darnos ocasión para concluir, con bastante verosimilitud, también algo acerca de su sensación con respecto a propiedades temporales superiores y hasta de las del corazón (Kant, 1990, p. 61).

Es injusto, tanta para unos como para otros, calificar de profano a todo aquel que no valora lo que a nosotros nos conmueve o encanta.

Aquí no importa tanto lo que el entendimiento capta, sino lo que el sentimiento siente. Igualmente las facultades del alma tienen una interdependencia tan grande, que se puede llegar a inferir, en gran parte, los talentos de la inteligencia por el fenómeno de la sensación (Kant, 1990, p. 62).

### **1.1.2. Lo bello y lo sublime en la tragedia y comedia griega**

Como estudiamos anteriormente, Kant inicia sus observaciones examinando las propiedades de los sentimientos de lo bello y lo sublime, en el hombre. Pero, también, ubica a estos sentimientos dentro de los géneros de la tragedia y comedia griega. De este modo, la *tragedia* despierta lo *sublime*, en tanto que, la *comedia* lo *bello*.

### 1.1.2.1. La tragedia

Más allá de las condiciones socioeconómicas e históricas de la tragedia, ¿por qué existe tanto arraigo y vigencia hacia este género? Esta cuestión llevó a Marx a plantearse varias interrogantes sobre la vigencia de la tragedia griega. Asimismo, ello llevó a filósofos como Kant y Freud a centrar su atención en esta y otras preguntas.

Modelo indiscutible y vigente a lo largo de los años, la tragedia griega, de acuerdo con Kant (1990), despierta el sentimiento de lo sublime. Provoca una sensación en la cual “la desgracia de los demás suscita en el corazón del espectador sensaciones comprometidas y hace latir su generoso corazón ante el infortunio ajeno. Se conmueve tiernamente y siente la dignidad de su propia naturaleza” (Kant, 1990, p. 41).

Desde la perspectiva nietzscheana (citado por Trías), la tragedia es una tentación o amenaza, aquel horror, que vive con proximidad. Para Trías (1992), la tragedia se caracteriza por

ese escenario de confusión y desmesura donde los deseos primarios son realizados, produciéndose en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado, ese escenario siniestro ribeteado de crímenes ancestrales, parricidios y homicidios, devoraciones caníbales de un cuerpo divino despedazado, descuartizado y amputaciones rituales. (p.153).

Para Freud (citado por Trías), el porqué de la importancia universal de la tragedia estriba en una *estructura antropológica inconsciente*. La reflexión freudiana divide a la tragedia en tres niveles. El primero, concentrado en la estructura aristotélica de la tragedia, estrechamente relacionado con el concepto de *catharsis*. El segundo, un análisis de la obra cúspide de la tragedia griega, *Edipo Rey*. Y, por último, el tercero, la estructura formal estética de la tragedia.

La estructura aristotélica de la tragedia griega inicia con la imitación (*mímesis*) de una acción noble, la cual gracias a la compasión (*éleos*) y el temor (*fobos*), produce la purificación (*catharsis*) de las emociones. A partir de esta premisa, Eugenio Trías (1992) realiza una pertinente aclaración de los términos. *Mímesis* se traduce como imitación; el espectador, al contemplar la obra artística, se ubica en el lugar del otro. La *mímesis* del espectador sugiere un primer grado de identificación seguido de un grado superlativo de un sentimiento de comunión.



El *Éleos*, compasión o com- padecimiento, juega un papel sumamente importante en la identificación del espectador con el padecimiento o sufrimiento del héroe. Kaufman (citado por Trías, 1992) entiende por *éleos* como simpatía; es decir, con- sentir con el *pathos* del otro. Tal compasión (*éleos*) suscita una corriente afectiva positiva, aunque dolorosa, del sujeto al objeto, del sujeto hacia el héroe. Por lo tanto, el *éleos* apunta a la identificación del sujeto con el objeto. Contrario al *fobos*, que descubre un distanciamiento entre el sujeto y el objeto. Produciéndose, en consecuencia, una ambivalencia entre *éleos* y *fobos*.

Como analizamos, la analítica kantiana del sentimiento de lo sublime distingue una ambivalencia emocional del sujeto hacia el objeto inconmensurable. A pesar de que el sujeto siente cierta angustia, ésta es contrarrestada por un sentimiento placentero, producto de una reflexión del sujeto sobre la idea racional de infinitud. Similar manifestación de la ambivalencia de lo sublime encontramos en la tragedia griega. El espectador siente hacia la tragedia del héroe emociones contrapuestas: *éleos* y *fobos*, compasión y temor.

#### **1.1.2.1.1. La culpa trágica**

En la tragedia, el héroe comete una falta, llamada *culpa trágica*, la cual, en un principio, es ignorada por nuestro personaje para, después, ser reconocida. Este proceso, Aristóteles lo denomina *anagnórisis trágica*. Tras el reconocimiento del error, se da paso a una desventurada, la *pericia trágica*. A lo largo de este proceso, el espectador, al conocer la falta del héroe, se identifica con él y el proceso de la tragedia. Por tanto, el espectador hace la falta como suya, al tiempo que, genera dos emociones contrapuestas: compasión, *éleos*, y temor, *fobos*.

Compasión, como vimos anteriormente, en virtud del infortunio del héroe, hasta el punto de suscitar identificación con la desdicha ajena. Y, temor en vista de la falta en la que el héroe incurre y el posible castigo que le espera. El temor por el error ajeno puede llegar a ser tan intenso a tal punto de encontrarse próximo al terror, debido a la presencia de una situación profundamente amenazante.

La amenaza es vivida personalmente por el espectador en razón de su identificación con el héroe. Él ve o prevé lo que al héroe puede sucederle, sin que este pueda ser consciente de ello, inmerso como está en una acción que le absorbe en la ceguera respecto a su propia culpa. (Trías, 1992, p.130).

El efecto de este proceso de la tragedia, según Aristóteles (citado por Trías, 1992), lo constituye la *catharsis*, purificación o purga. Solo por medio de la *catharsis* el temor y la compasión, sentimientos ambivalentes en el espectador, quedan sublimados en *placer*. Placer que, a juzgar de Freud, es causado porque el espectador comprende que no es a él a quien ocurre el infortunio.

Las discusiones alrededor del término *catharsis* son bastas y se han desarrollado bajo dos sentidos: el religioso- moral y el médico- biológico. El primero, entendido como la liberación o purificación de emociones y pasiones pecaminosas del alma. Y, el segundo, como la purga psíquica de afectos y pasiones. Comprendiendo a la *psique* como un universo en el que la armonía de pasiones, humores y elementos del cuerpo, podían sufrir desequilibrios. Esta idea, tiempo después, será retomada por Deleuze en *Cuerpo sin órganos*. Para Trías (1992),

La catharsis sería una evacuación de humores anímicos excesivos, emociones demasiado predominantes que obstruirían el armonioso metabolismo psíquico. Mediante la catharsis el alma se liberaría de enfermedad, siendo ésta exceso y predominio de algunas pasiones sobre las restantes y desequilibrio correspondiente de la psique (p. 132).

La *Catharsis*, entonces, es comprendida como liberación, evacuación de excesos, que pueden trancar la armonía psíquica. El placer, resultante de esta medida, liberaría al sujeto de los excesos. Razón por la cual, acertadamente, Aristóteles consideró a la tragedia como una medida de higiene social frente a los desequilibrios del alma (enfermedad).

#### **1.1.2.1.2. La realización del deseo en la tragedia griega en *Edipo Rey***

Más allá de las complejidades del análisis freudiano, es importante destacar su estudio sobre el *deseo humano* en la tragedia griega, en una de las obras más trascendentales de la literatura universal: *Edipo Rey*. Freud (citado por Trías, 1992) parte de la premisa del deseo como una ambivalencia entre el *deseo amoroso* y el *deseo homicida*. El primero referido al amor incestuoso hacia la madre y el segundo destinado al deseo criminal hacia el padre.

A pesar de las restricciones alrededor del deseo, este posee tal vigor que, a través de “*zonas sustitutivas*”, en las cuales encuentra cierto grado de libertad, puede burlar censuras y prohibiciones. Para ejemplificar dichas “*zonas sustitutivas*”, Freud explica la elaboración simbólica del *deseo fundamental* (incestuoso y parricida) en sueños sobre la

muerte de próximos e, incluso, en obras como *Edipo Rey*. Tragedia griega mediante la cual el espectador se acerca a la conciencia sobre el deseo humano, antes oculto.

De ahí que, no es de extrañar que el espectador disfrute, inconscientemente, que se escenifique conflictos tan íntimos como la muerte, el homicidio y otros deseos reprimidos. Aquí, las aproximaciones aristotélicas de la tragedia griega, sobre la identificación *mimética*, el *éleos*, el *fobos* y la *catharsis*, cobran un sentido mucho más amplio y relevante en nuestro estudio. Esto, debido a que se engendra un reconocimiento, *anamnesis*, por parte de la audiencia.

Y ese proceso de reconocimiento produce en nosotros una inmediata identificación con el héroe, localizado como idéntico a nosotros, con el que “compadecemos”; y que al realizar lo que nosotros hemos fantaseado produce en nosotros un sentimiento de horror, fobos, dado que patentiza siniestramente en lo real las fantasías primeras de nuestro deseo inconsciente. (Trías, 1992, p. 136).

Mediante este proceso de identificación (*mimesis*), y en razón de dichos sentimientos de compasión y horror, se produce en nosotros una *catharsis* o purga anímica. Así pues, obras como *Edipo Rey* actuarían como medio para alcanzar la purificación. Hecho que, en palabras de Trías (1992), se traduce en la representación de un chivo expiatorio, “en quien transferir la culpa colectiva de la horda a través de un castigo ejemplar” (p.145). Entendiendo así, al chivo expiatorio como un individuo que puede llevar a la realidad las fantasías primordiales del deseo, motivo de prohibición social. Logrando la purificación social de los males virulentos, que alteran la vida de la comunidad.

En *Tótem y Tabú*, Freud (citado por Trías) hace mención al chivo expiatorio a través de la figura del tótem, signo de identidad colectiva en sociedades primitivas. Sin embargo, en esta figura sagrada encontramos un caso de *ambivalencia afectiva*. Por un lado, se le imputarán beneficios y, por otro, prejuicios de la comunidad. Precisamente, este carácter sagrado le hará merecedor de ciertas prescripciones, las que, únicamente, podrán ser levantadas durante la *fiesta*.

En este contexto de fiesta, la comunidad entera viola colectivamente todas las prohibiciones totémicas como medida cathartica. La sociedad transfiere aquella situación reprimida, la *culpa colectiva*, en el chivo expiatorio. Por lo tanto, podemos decir que, la figura totémica devela un *enmascaramiento simbólico* de una situación inconsciente y, en ciertos momentos, reprimida.

Entonces, representaciones artísticas, como la tragedia griega, así como otras producciones tales como el folklore, los ritos, los mitos, la religión y el arte son muestra de un *enmascaramiento simbólico reprimido*. Estas manifestaciones reprimidas develan algo siniestro una “sombra inhibida y significativa desde la cual adquiere lo bello, relevancia, precisamente a través del recubrimiento pudoroso de esa escena umbría con los velos de la ilusión estética su más penetrante explicación” (Trías, 1992, p. 154).

Ya hemos hablado de la tragedia, pero ¿qué sucede con la comedia? Pues bien, la comedia, como veremos más adelante, representa situaciones admirables de la cotidianidad, que terminan con gracia. No obstante, es plausible que, en ciertos casos, puedan encontrarse unidos ambos géneros. Este es el caso de la *comedia trágica* o *tragicomedia*; es decir lo *grotesco*, considerada, según el dramaturgo Dürrenmatt, como la única forma legítima de representar el presente (citador por Kayser, 1964, p. 9).

## **1.2. La cultura cómico popular**

Las manifestaciones de la *cultura popular*, a lo largo de los años, han sido motivo de numerosos estudios, en su mayoría relegados. Comprender a profundidad las fuentes populares de la *cultura cómica* implica reformular radicalmente todas las concepciones artísticas e ideológicas pertenecientes a la estética burguesa. Tanto en la Época Pre-Romántica, como en la actualidad, se excluye la estrechez entre el carácter popular y el folklore, así como la importancia de la *risa popular* en la cultura de la *plaza pública*. El humor del pueblo, particularmente la risa popular, se encuentran lejos de ser un objeto digno de estudio. Y, en el caso de serlo, encontramos análisis sumamente escuetos y con ideas completamente deformadas.

La verdadera importancia de la *risa popular* y sus diferentes formas cobra sentido en la Edad Media y el Renacimiento. La trascendencia de la risa, en estas épocas, está fundada, en gran parte, por las etapas primitivas. Durante este periodo, tanto el ámbito serio como el cómico eran oficiales e igualmente legítimos. En los funerales de la antigua Roma, por ejemplo, se lloraba a la par de que se ridiculizaba al difunto. Con el transcurso del tiempo y la diferenciación del régimen de clases, los antiguos derechos de la comedia pasaron a tener un carácter no oficial.

El espectáculo carnavalesco, propio de la Edad Media, estaba basado en el principio de la comedia; es decir, en la cultura cómico popular. Precisamente, los ritos del carnaval estaban desprovistos de cualquier tipo de dogmatismo o exigencia religiosa. Motivo por el que ciertos espectáculos cómicos fueron una parodia a la religiosidad. La comedia era una esfera particular de la vida cotidiana.

Para el hombre medieval, la risa y los festejos carnavalescos ocupaban un lugar significativo en su vida. La risa estaba presente desde ritos pascales (risa pascual) hasta actos y ceremonias civiles. Prueba de esto eran los bufones, o tontos, presentes en los torneos; ceremonias de entrega de vasallaje y de caballeros, entre otros. Incluso, el humor del pueblo llevaba a la elección de reinas y reyes de la risa. Los espectáculos cómicos, en la Edad Media, proporcionaba

una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no- oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido un *segundo mundo* y una *segunda vida* a la que los hombres de la edad media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinada (Bajtín, 1999, p. 11).

### **1.2.1. Los espectáculos cómicos de la Edad Media: la segunda vida del pueblo**

Si bien la comedia se relaciona con los elementos del juego, particularmente con las formas teatrales, también está situada, muy estrechamente, con las particularidades de la vida. El carnaval se presenta como un reflejo de la vida, pero con elementos propios del juego. A diferencia del espectáculo teatral, las formas carnavalescas desconocen cualquier diferenciación entre los actores y espectadores. Todos forman parte del universo carnavalesco.

La fiesta popular guarda elementos indispensables tales como disfraz, o sea la renovación de la personalidad. Seguido del intercambio de las jerarquías y permutación del orden establecido, así pues, se el bufón era proclamado rey. En la *fiesta carnavalesca*, los marginados de la sociedad y las llamadas personas de condición flotante eran los protagonistas más activos.

Al poseer un carácter universal, el carnaval no distingue clases sociales, está hecho para todo el pueblo. En las celebraciones carnavalescas, los espectadores no asisten al carnaval, lo viven. El carnaval se muestra como una forma de vida. Para Bajtín (1999), en su libro *La cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*, en “el carnaval es la

vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia” (p.14).

La única ley que rige el carnaval es la de vivir bajo la libertad, en un estado peculiar del mundo. Vivir el carnaval es ignorar las restricciones establecidos por la vida ordinaria, “oficial”. El *carnaval* se convierte en la *segunda vida del pueblo*, logrando una relevancia sumamente importante. Esta *segunda vida*, principalmente *festiva*, está apoyada en el principio de la risa. La fiesta, una de las principales características de los espectáculos cómicos, desvela, esencialmente, una particular concepción del mundo.

Las condiciones para que exista la verdadera *fiesta carnavalesca* deben originarse de objetivos superiores; es decir, del *mundo del espíritu* y el *mundo las ideas*. Las bases de la fiesta guardan correspondencia con el tiempo, ya sea biológico o cósmico. Así, por ejemplo, la muerte y la resurrección son elementos esenciales de la fiesta. La *fiesta* tiene un estrecho vínculo con periodos de crisis de la sociedad y el hombre.

Sin embargo, no todos los espectáculos pueden ser considerado como festivos. Por ejemplo, la fiesta oficial legitima las distinciones jerárquicas y el orden social existente. En cambio, la verdadera *fiesta carnavalesca* separa al pueblo del orden existente, mediante una liberación transitoria. Las relaciones jerárquicas de disparidad son abolidas para establecer relaciones libres entre personas, antes separadas. Por tanto, se crean formas particulares de comunicación, distanciadas de las reglas de conducta tradicionales.

La segunda vida del pueblo, la fiesta, también se constituyó alrededor del lenguaje y sus formas carnavalescas durante la Edad Media. Se levantaron nuevas formas de expresión dinámicas y símbolos del carnaval. Estas nuevas formas se distinguieron por la construcción de un mundo al revés. Una lógica de contradicciones encarnó el *lenguaje carnavalesco*, caracterizado por “las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtín, 1999, p.16).

Durante el carnaval, en la plaza pública, el lenguaje se vuelve familiar. Es muy común el empleo de groserías, expresiones injuriosas y blasfemias, muy características en cultos cómicos. Cultos en los que las *blasfemias* cumplen una función ambivalente, logran

mortificar a la vez que *regenerar y renovar*. El uso de estas expresiones permitía la existencia de una atmósfera de libertad dentro del segundo mundo.

### **1.2.2. El humor carnavalesco: la risa**

El *humor carnavalesco* se distingue por ser de naturaleza festiva. Al no distinguir relaciones jerárquicas, todos ríen en el carnaval. Los hombres se veían obligados a renunciar a su condición oficial en la sociedad para contemplar el mundo desde la comicidad. La risa se convierte en el principal, y más importante elemento, del humor carnavalesco.

La *risa carnavalesca* pertenece al pueblo, es universal. El mundo es percibido desde su aspecto cómico; en este universo están incluidos todos, tanto los que ríen como los mismos burladores. La risa del carnaval se caracteriza por ser “ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, 1999, p. 17).

### **1.2.3. La historia de la risa**

Para Mijaíl Bajtín, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, fue sumamente importante poner en evidencia la enorme influencia que tuvo Rabelais en los inicios del *humor carnavalesco*. Los contemporáneos de Rabelais, desde las capas superiores de la burguesía hasta las masas populares apreciaban su obra y la relación de sus *imágenes grotescas* con los espectáculos populares y el *carácter carnavalesco*.

Durante la época del realismo grotesco, especialmente en las fiestas populares, las exageraciones tenían un tono favorable. Entonces, el *sentido material* y el *sentido corporal de lo grotesco* (alimento, virilidad y órganos corporales) tenían un carácter positivo. En aquel entonces, la verdadera naturaleza de lo *grotesco* consistía en una manifestación contradictoria y dual de la vida. Dicha expresión dual suponía la destrucción de lo antiguo (muerte), considerada como una fase de nacimiento de lo nuevo.

Para los contemporáneos de Rabelais, la tendencia abstracta de lo grotesco estaba fuera de vista, pues hacerlo implicaba otorgarle un sentido moral a lo grotesco. Algo inimaginable a la hora de iniciar con un análisis de la imagen grotesca. Sin embargo, en los siglos XV y XVII, la imagen de lo grotesco es ridiculizada a través de la sátira.

Rabelais fue considerado únicamente como un escritor gracioso. Obras como la de Rabelais estaban limitadas a la diversión y entretenimiento.

Montaigne consideraba las obras filosóficas como los únicos medios capaces de proporcionar consolación y consejos a la hora de resolver los problemas de la vida y la muerte. A pesar de ello, los coetáneos de Rabelais tenían otra mirada, pues su obra, a partir de la risa jubilosa, también, podía resolver problemas del buen vivir y el buen morir.

Pese a que el cristianismo primitivo condenaba la risa, la Iglesia reconocía la importancia de legalizarla fuera del culto. Esto resultó en la creación de formas cómicas frente cultos a los religiosos, como las *Fiestas de los Locos* o el *Día de los Inocentes*. “Estos festejos son indispensables para que lo ridículo (bufonerías), que es nuestra *segunda naturaleza*, innata en el hombre, pueda manifestarse libremente al menos una vez al año” (Bajtín, 1999, p. 77). La risa era concebida como una *segunda naturaleza humana*, que necesitaba ser liberada.

Es importante mencionar que, dichas festividades, no estaban reducidas únicamente a una burla denigrante. Más bien, el aspecto burlón de la risa estaba asociado al *renacimiento corporal y material*; es decir, a su *naturaleza secundaria*. Naturaleza que no podía manifestarse en el culto oficial y su seriedad extrema.

Durante la Edad Media, la *cultura popular de la risa* subsistió alejada de la esfera oficial. Su existencia no- oficial la hizo acreedora de varias libertades y licencias excepcionales. Incluso, se le concedió espacios específicos para desarrollarse con autonomía. Este fue el caso de la *plaza pública* y las *fiestas carnalescas*, sitios destinados para el humor.

Para la Época Medieval, la risa logró organizar el aspecto popular de la fiesta. Las burlas carnalescas, antes mencionadas, estaban asociadas a la vida material y corporal. Esta risa, la *risa festiva*, tenía el carácter de un *renacimiento feliz*. Renacimiento relacionado con la renovación, pero también con la muerte de lo viejo, desde un estado alegre e inferior; es decir, a través de las imágenes carnalescas.

Con la llegada del Renacimiento, la risa gozó de un profundo valor, pues penetró en el seno de la ideología superior. Estaba considerada como un punto de vista particular, que percibe el mundo, la historia y el hombre de forma diferente. El principio característico de la risa es reconocerla con una significación positiva. A diferencia del punto de vista serio, la risa logra aprehender aspectos excepcionales del mundo.



A partir del siglo XVII, la risa pierde su carácter universal. Esta vez, lo cómico es restringido. Solo puede captar los aspectos negativos de la vida social (vicios de la sociedad). Lo importante y primordial del mundo no puede ser cómico. De ahí que la risa ocupe un rango inferior, que describe la vida de los seres aislados y los bajos fondos de la sociedad. Entonces, la risa se transforma en “una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos” (Bajtín, 1999, p. 65).

Con la llegada del siglo XVIII, la cultura cómica popular y su representante Rabelais nunca fueron tan incomprensidos como en este periodo. La actitud con relación a la risa se convierte en algo despreciable y vil. El proceso de descomposición de la risa llega a su cúspide, lo positivo es ajeno a la risa. Tan solo queda la ironía, la llamada risa volteriana. A la risa del romanticismo se le antoja un tono angustioso y falto de perspectivas.

#### **1.2.4. La risa y su aspecto material y corporal**

El aspecto material y corporal (degradante y regenerador) de la risa cumplía un papel muy importante en las fiestas. Este aspecto se evidenció, principalmente, en un desencadenamiento de la glotonería y la embriaguez. La glotonería y embriaguez tenían una significación de banquete universal en honor al crecimiento y la renovación. Hecho que Freud asoció con la comida totémica y el chivo expiatorio, como formas de catharsis.

La comida y la bebida, en exceso, eran considerados aspectos a través de los cuales la risa y la alegría se manifestaban en el carnaval. El motivo del banquete estaba estrechamente relacionado con la muerte y el nacimiento; es decir con lo inferior material y corporal.

Al estar relacionado con la vida y la muerte, la risa demostraba su relación con el tiempo y las estaciones. También, se le atribuía un tono positivo, debido a que el espectáculo cómico escenificaba un porvenir mejor.

El rostro popular miraba alegremente hacia el porvenir y reía en los funerales del pasado y del presente. Este rostro se oponía al estatismo del régimen, a las concepciones establecidas, ponía énfasis a la sucesión y la renovación, incluso en el plano social e histórico (Bajtín, 1999, p. 78).

#### **1.2.5. La risa y el triunfo sobre el miedo**

Al ser un aspecto festivo del mundo, la risa incluye a todo el universo y la sociedad, pero, de igual forma, convierte en un juego alegre, lo que la ideología oficial

considera como “*importante*”. Prueba de ello fue la burla medieval, la cual abarca los mismos temas serios, pero se dirige contra ellos. Así, la risa construye un mundo opuesto, una segunda vida, contraria a la oficial.

La cultura cómico popular, en la Edad Media, giraba en torno a la fiesta y el drama de la vida corporal (coito, nacimiento, muerte, necesidades naturales, etc.). Los principales rasgos de la risa medieval eran: el *universalismo* de la comicidad y su vínculo con la *libertad*. Libertad relativa, puesto que sus dominios pueden agrandarse o reducirse, pero jamás extinguirse. La atmósfera de libertad era manifiesta, especialmente, en la plaza pública.

Otro rasgo fundamental de la risa fue la concepción del mundo popular (no oficial). La risa tenía la capacidad de vencer el miedo y la seriedad, que infunde la cultura oficial. Esta victoria de la risa era considerada como un triunfo sobre el miedo moral hacia el poder divino; las prohibiciones de las autoridades; la muerte y sus castigos.

El mundo es vencido por medio de la representación de monstruosidades cómicas, de símbolos del poder y la violencia vueltos inofensivos y ridículos, en las imágenes cómicas de la muerte, y los alegres suplicios divertidos. Lo temible se volvía ridículo (Bajtín, 1999, p. 86).

Resulta imposible comprender la imagen grotesca fuera de la importancia del temor vencido. Se hace burla de lo que se teme, lo terrible pasa a convertirse en algo un tanto alegre. Esto pone en evidencia aquella ambivalencia, relativamente oculta, de la risa. Sin duda, la comicidad actuó como una forma de defensa del exterior, razón por la cual fue adjudicada de ciertos privilegios.

El hombre participa y concibe el mundo de dos formas; por un lado, la *vida oficial* y, por otro lado, la *vida del carnaval*, su *segunda vida*. Ambas formas coexisten en la conciencia del hombre. Así, la *vida del carnaval* era indispensable porque enseñaba la verdad a través de diferentes formas, alejadas de las explicaciones serias. “Era absolutamente imprescindible utilizar la risa no oficial para acercarse al pueblo, que desconfiaba de la seriedad y tendía a identificar la verdad libre y sin velos con la risa” (Bajtín, 1999, p. 94).

### 1.3. Lo siniestro

Posterior a la filosofía kantiana, la estética pasará de estar reducida a la categoría limitativa de lo bello, para convertirse en sinónimo de lo infinito e ilimitado. Ahora, todos aquellos objetos, que carecen de armonía y proporción “podrán ingresar en el campo de la sensibilidad, conectando esta facultad con la facultad, superior al entendimiento, de la razón” (Trías, 1992, p. 28). Por lo que, el gusto por lo grotesco junto con sus sentimientos repulsivos encontrará eco en las consideraciones psicoanalíticas de la estética.

Esta vez, lo bello, y su relación con lo divino, se desdibuja entre lo tenebroso y oculto, revelándose el sentimiento de lo *siniestro*. Dicha brecha de lo bello y lo divino, da paso para rebasar la categoría de lo sublime hacia la de lo siniestro. Siendo así que,

lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y límite (Trías, 1992, p. 17).

Sigmund Freud, en su obra, *Lo siniestro*, centra su interés en las motivaciones psíquicas, que explican los orígenes de lo siniestro en la estética. Freud evita ceñir a la estética en la doctrina de lo bello, por lo que olvida por completo aquellos sentimientos de tono positivo. Considerando que, experimentar el sentimiento de lo siniestro se da de manera dispar. El psicoanálisis concibe la estética como la ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad.

Los impulsos y emociones, a pesar de formar parte del material de la estética, se encuentran prácticamente inhibidos en el ámbito artístico. El sujeto, prácticamente, se prohíbe realizar sus deseos, de modo que lo siniestro se presentaría como la instantánea realización del deseo reprimido.

#### 1.3.1. La evolución lingüística de lo siniestro (*unheimlich*)

El término siniestro, como categoría lingüística, aparece por vez primera, en la lengua castellana, en el poema del Mío Cid (citado por Trías, 1992) “Hasta Bivar ovieron agüero dextero/ desde Bivar ovieron agüero *sinistro*” (p. 29). En el cantar del Cid, la palabra sinistro hace referencia a lo torcido, asociándolo con un destino desafortunado, un mal agüero.

En cambio, en la lengua alemana, lo siniestro, *unheimlich*, tiene que ver con lo espantable, lo angustiante y lo espeluznante. Sin embargo, el término *unheimlich* “se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que, casi siempre, coincide con lo angustiante en general” (Freud, 1919, p. 1). Freud intenta encontrar en el término *unheimlich* un núcleo esencial, que permita descubrir dentro de lo angustioso algo que también es siniestro.

Para descubrir la esencia siniestra en lo angustioso, Freud distingue dos caminos. El primero, en la evolución del lenguaje alrededor del término *unheimlich* y, el segundo, en las personas, cosas y situaciones, que provocan este sentimiento. Ambos caminos nos llevarán a entender que, “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 1919, p. 2).

Partiendo del primer camino, en la evolución del lenguaje, el término alemán *unheimlich* es antónimo de *heimlich* (íntimo, secreto, familiar). Deduciendo que, efectivamente,

lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido o familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro (Freud, 1919, p. 2).

La voz *heimlich* no tiene un sentido único, posee dos significaciones, paradójicas, y un tanto alejadas entre sí. La primera acepción de *heimlich* significa aquello que es familiar, íntimo, propio de la casa, confortable, lo acostumbrado. Mientras que, una segunda acepción pone al descubierto lo paradójico del término, *heimlich* expresa lo oculto, secreto o disimulado.

*Unheimlich* es lo siniestro, angustiante, que provoca terror por lo que, únicamente, puede funcionar como antónimo de la primera significación, más no de la segunda. No así, Schelling menciona (citado por Freud, 1919) que, *unheimlich* sería “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto se ha manifestado” (p. 5). Por consiguiente, *unheimlich* es un término ambivalente, convirtiéndose, de este modo, en una especie de *heimlich*. Así pues, podría afirmarse, que lo *heimlich* o *unheimlich* (siniestro), según Trías (1992)

se trata, pues de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible (p. 33).

### **1.3.1.1. Impresiones, sensaciones y motivos que provocan lo siniestro**

Las personas, cosas, impresiones y situaciones nos llevan al segundo camino: el de los momentos que despiertan, en nosotros, el sentimiento de lo siniestro. De modo que, es preciso examinar cada una de estas condiciones para hallar las motivaciones, que nos llevan a considerar, con mayor o menor intensidad, a determinadas situaciones como angustiosas.

#### **1.3.1.1.1. La incertidumbre de lo animado e inanimado**

Por excelencia, una de las principales situaciones, que provoca lo siniestro, es cuando existe “la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y al viceversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (E. Jentsch citado por Freud, 1919, p.5). Esta impresión es comparada con las crisis epilépticas y de demencia. Fenómenos que se manifiestan en nociones de procesos mecánicos, que bien pueden estar ocultos bajo la cotidianidad.

La aparente duda entre lo animado e inanimado provoca una ambivalencia entre lo humano e inhumano. Condición que provoca, en palabras de Trías (1992), un efecto siniestro que demuestra, de forma desconcertante, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más profundas del erotismo

La posible incertidumbre entre lo animado e inanimado encuentra abrigo en las narraciones de uno de los mejores escritores de lo siniestro: E.T.A. Hoffmann. Sus obras han logrado suscitar el sentimiento de lo *unheimlich*, sobre todo, su cuento *Der Sandmann* (El arenero). Si bien la figura de la muñeca Olimpia es el *leitmotiv* de lo siniestro en la narración, el elemento cúspide de este sentimiento es el personaje del hombre de arena, que arranca los ojos a los niños.

En la historia de Hoffmann, lo siniestro hace eco en la infancia y juventud de Nataniel, cuando sus recuerdos relacionan la misteriosa muerte de su padre con la historia del arenero. Es entonces cuando Nataniel decide descubrir el aspecto del arenero, reconociendo al es abogado de su padre, Coppelius. Lo que nos lleva a confirmar la afirmación de Schelling sobre lo siniestro. En el resto de la escena, el autor nos pone delante de la duda de si nos encontramos ante la angustia de un niño o ante hechos que, en el mundo del cuento, podrían ser reales.

Este recuerdo infantil, caracterizado por la relación del hombre de arena con Coppelius, reaparece en la juventud de Nataniel, pero ahora reencarnado en Giuseppe Coppola, óptico italiano. Tiempo después, tras presenciar la disputa, entre Coppola y Spalanzani, por la muñeca Olimpia y ver los ojos de su amada ensangrentados en el suelo, Nataniel cae en una crisis de locura. A pesar de que la crisis es superada, el joven vuelve a enloquecer cuando advierte al abogado de su difunto padre, Coppola.

#### **1.3.1.1.2. Lo siniestro en la idea del doble o el otro yo**

El relato de Hoffmann da cuenta de que el sentimiento de lo siniestro, producto de la incertidumbre intelectual, de la que habla Jentsch, no es lo único que provoca lo siniestro. Al contrario, el tema del *doble* o el *otro yo* es, posiblemente, la causa principal de lo siniestro en la narración. Es decir, con la presencia de personas que a causa de su figura igual son consideradas como idénticas. La aparición de una persona idéntica, como un familiar próximo, por ejemplo, es equivalente a un individuo siniestro, portador de augurios nefastos.

Las investigaciones alrededor del tema del doble han sido abordadas en varios estudios entre ellos el de O. Rank. Rank analiza la relación entre la idea del doble y la imagen en el espejo, junto con el miedo a la muerte. En un principio, el yo fue una medida de protección contra la destrucción del yo. Producto de ello, se engendra la idea del alma inmoral, el primer doble que existe. No obstante, superada esta fase primitiva de protonarcisismo, aseguradora de la inmoralidad, la idea del doble pasa a convertirse en un “siniestro mensajero de la muerte”.

#### **1.3.1.1.3. La repetición de lo semejante: matizaciones del tema del doble**

El tema del *doble*, o del *otro yo*, tiene múltiples variaciones, las mismas que, según Freud, provocan el sentimiento de lo siniestro. Entre estas matizaciones encontramos: personas que, a causa de su parecido, son consideradas como idénticas; la identificación de una persona con otra hasta el punto de sobreponer el yo ajeno por el propio yo; y, finalmente, el retorno de lo semejante; es decir, la repetición de mismos rasgos faciales, destinos, actos criminales, entre otros.

El factor de la *repetición de lo semejante* se presenta como siniestro, únicamente, bajo la combinación de ciertas condiciones, que, en otras circunstancias, podrían considerarse como inocentes. Repetición que, para Trías, produce un efecto mágico y sobrenatural,

junto con la sensación, en ocasiones, de *dejá vu*, de cierto horror o fatalidad. “Imponiéndose así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso solo habríamos hablado de casualidad” (Freud, 1919, p.9).

Es importante comprender que, la repetición de lo semejante deriva de una vida psíquica infantil. “La actividad psíquica insuficiente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos.” (Freud, 1919, p. 9)

#### **1.3.1.1.4. El ojo siniestro, abismo que desborda**

El temor al mal de ojo es otra de las formas, por naturaleza, más siniestras, que podemos encontrar. El ojo siniestro mira atravesadamente a “quien posee algo precioso, pero perecedero, teme la envidia ajena, proyectando a los demás la misma envidia que habría sentido en lugar del prójimo” (Freud, 1919, p. 10).

Desde la perspectiva de Trías, el tema de los ojos también sugiere la idea de un abismo que sube y se introduce en los ojos del que lo ven. Justamente, en el *ojo abismo* hallamos la representación más impresionante del terror. Esa mirada de reojo devela algo que teme ver, pero, a la vez, fascina, un abismo profundo. Lo que temíamos, secretamente deseado, se ha realizado, sintiéndonos identificados.

El ojo registra esa subida del abismo previa al descenso al sepulcro. Un ojo petrificado en esa visión es un ojo electrizado, fascinado, poseído por el vértigo. Desde ese instante ese ojo todo lo verá desde y a partir de esa visión que ha subido hasta el y se ha apoderado de su campo visual (Trías, 1992, p.91).

Para Trías, no es casual que, en una de las representaciones más macabras del cine, como *Psicosis* de Alfred Hitchcock, el tema de los ojos sea tan recurrente. Siendo así que, lo último que podemos ver de Marion, antes de ser asesinada por Bates, es su ojo. Esto, antes de que Mme. Bates se muestre ante nosotros con la faz de un cadáver desprovisto de ojos, la imagen misma de lo siniestro.

## 1.4. Lo Grotesco

### 1.4.1. Etimología del Grotesco

El *grotesco*, como expresión artística, es apenas una de entre varias cuestiones que han sido debatidas durante varios años. La noción del *grotesco* fue construyéndose alrededor de la idea de un arte ambiguo e inarmónico. Sin embargo, con el paso del tiempo, el concepto se desarrolló entorno a la estética, para, después, convertirse en una subclase de lo cómico (crudo), burlesco y de mal gusto.

En su obra póstuma *Estética*, Nicolai Hartmann (citado por Kayser, 1964, p. 15) afirma que lo cómico, a menudo, puede llegar a degenerar en lo grotesco, lo burlesco y lo espectacular. Al contrario, a juzgar por Wolfgang Kayser (1964), lo grotesco es una expresión estética, estrechamente ligada a una única forma legítima del presente: *la tragicomedia*; es decir, lo grotesco.

La etimología de la palabra *grotesco* proviene de varias voces del italiano. Su origen se remonta, a finales del siglo XV, en las excavaciones realizadas en Roma e Italia, particularmente en los subterráneos de las Termas de Tito. Lugares, donde se encontró una clase de pintura ornamental antigua a la que se denominó *grottesca o grottesco*, término derivado de la palabra *grotta* (gruta). Las expresiones artísticas más representativas del arte ornamental grotesco se encontraban en las obras de Agostino Veneziano, Luca Signorelli y, sobre todo, Rafael, con los planos de los pilastros de las logias papales.

El nuevo arte *grottesco* estaba caracterizado por pinturas de tallos acanalados, hojas y flores enroscadas en raíces, las cuales finalizaban en cabezas de hombres o animales. La innovación de la pintura ornamental consistió en anular todas las ordenaciones y proporciones de la estética clásica y, así, evidenciar la monstruosidad de los elementos de la naturaleza. “Lo monstruoso que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello lo desordenado y lo desproporcionado aparecen como características del grotesco en un documento temprano en la lengua francesa” (Kayser, 1964, p. 24). De ahí que, muchos personajes, como Vitruvio (citado por Kayser, 1964), consideraran a estas pinturas una “*nueva moda bárbara*”, que pintaba monstruos en vez de producciones claras del mundo.



Aunque, durante el Renacimiento, la idea de un juego alegre y fantástico fue una de las características del grotesco, la noción de un aspecto angustioso, también, definió significativamente este término. Como resultado, esta vez, nos encontramos frente a un elemento *grotesco- siniestro*, un mundo de índole distinta, donde las ordenaciones de nuestra realidad están anuladas. Lo grotesco, “el nuevo arte ornamental ya no está cerrado sino que constituye el fondo oscuro y siniestro de un mundo más claro y rigurosamente ordenado” (Kayser, 1964, p. 19).

En el siglo XVI, nuevas naciones emplean el término *el grotesco* como sustantivo y adjetivo. Lo que significa que, se lo llega a considerar como término fijo. Por ejemplo, en la lengua alemana, según Fischart (citado por Kayser, 1964), la expresión grotesco se encontraba apegada a la simbiosis entre lo animal y humano: lo monstruoso. Mientras que, en el idioma francés, Montaigne transforma el sentido de esta palabra a uno más estilístico, otorgándole una valoración distinta.

Alrededor de 1600, en el siglo XVII, el grotesco sufrió una transformación, pasó a estar relacionado a la *ornamentaria cartilaginosa*. Una tendencia hacia cabezas y miembros de personas, animales y seres fabulosos totalmente desfigurados, con protuberancias e incluso nuevos miembros. El *grotesco cartilaginoso* encontró gran acogida en Alemania con Simon Cammermeie y Johannes Heinrich Keller. No obstante, al ser un arte demasiado extremo, con sus formas tan desfiguradas, no alcanzó mayor desarrollo.

En el mismo siglo, el adjetivo grotesco (*grotesque*) es empleado con una connotación mucho más amplia. Siendo así que, se asocia esta voz a sinónimos como: *ridicule*, *comique* y *burlesque*. Lo grotesco pasó de un sentido apegado a lo macabro, a suscitar “una sonrisa despreocupada”, sugiriendo una comedia del arte. En el habla alemana, en cambio, *grotesque* (*grotesk*) expresaba “lo mismo que extraño, no natural, aventuroso, gracioso, ridículo, caricaturesco y otras cosas por el estilo” (Kayser, 1964, p. 28)

#### **1.4.2. El realismo grotesco**

El *realismo grotesco* tiene como herencia la cultura popular de la Edad Media, poco comprendida y estudiada a lo largo de los años. Así pues, el *realismo grotesco*, a juzgar por Bajtín (1999), se muestra como una concepción estética, basada en la vida de la cultura cómico popular. Destacándose la obra de Rabelais como la imagen viva del *realismo grotesco* durante el Renacimiento.

La obra de Rabelais estaba caracterizada por: imágenes del cuerpo, la bebida, la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual; es decir, por el *principio de la vida material y corporal*. En el realismo grotesco del Renacimiento el principio material y corporal tiene un carácter afirmativo y positivo. El elemento corporal y material aparecen bajo los principios de la fiesta utópica, recibiendo así un carácter universal y popular. Y, es precisamente el cuerpo popular el ejecutor de las manifestaciones de la vida material y corporal.

Más allá del principio material y corporal, otro de los aspectos más sobresalientes del realismo grotesco es la *degradación*. Es cierto, diversas formas del realismo grotesco tienden a degenerar, corporizar y vulgarizar el mundo. A pesar de ello, es importante comprender que la *degeneración* guarda correspondencia con lo *sublime*, pues transfiere el plano material y corporal al espiritual- ideal.

Degenerar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos del coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degeneración cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. (Bajtín. 1999, p. 25).

La posición del realismo grotesco con respecto al tiempo deja de ser cíclica para abarcar fenómenos sociales e históricos. Convirtiéndose en un medio de expresión ideológica y artística. Esta nueva concepción histórica posibilita la producción de imágenes alejadas de los cánones clásicos del cuerpo perfecto, desprovisto de cualquier tipo de escoria. Esto, permite incorporar, al realismo grotesco, imágenes relacionadas con la vejez, el coito y el despedazamiento corporal; a pesar de que la estética clásica considere a dichas imágenes como monstruosas, deformes y horribles. Es por eso que, es preciso el análisis de lo grotesco, únicamente, bajo los principios de su propio sistema.

#### **1.4.2.1. La caricatura infernal en la pintura del Brueghel de los infiernos**

Kayser, haciendo un esbozo de la historia del arte, ubica al pintor Pieter Brueghel (1564), el menor, como el Brueghel de los infiernos. Denominación asociada con su producción artística, caracteriza por cuadros sui generis del infierno. Sus pinturas, según investigadores del arte, dan cuenta de la influencia de varios trabajos del pintor Jerónimo Bosch (1450). Otorgándole el título a Bruegel del “segundo Bosch”. La similitud entre Bruegel y Bosch radica en la presencia de criaturas infernales y, en algunos casos, de

figuras antropomorfas, que se aplican torturas entre sí con total indiferencia. Una clara expresión de lo grotesco.

Si bien Bosch fue el maestro de Bruegel, este únicamente toma la idea de un mundo distanciado, fuera de sí, que, según Kayser, resulta ridículo-desastroso-horroroso, un universo que ha perdido sus proporciones. “En Bosch, la experiencia del distanciamiento repercute solo en la periferia de lo diabólico, y forma parte del “tormento” infernal, así como lo quimérico, lo espectral, lo sádico, lo obsceno, lo maquinal y otros” (Kayser, 1969, p. 37).

La impresión del espectador, al contemplar la obra de Brueghel, la de un mundo ilógico, es de perplejidad, rasgo determinante en las manifestaciones artísticas de lo grotesco, según Kayser. Haciendo alusión al postulado de Freud sobre la estrecha relación entre lo *heimlich* (lo familiar) y lo *unheimlich* (lo siniestro), Kayser indicar que:

El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar- que aparentemente descansa en un orden fijo- se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciado a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones” (1964, p. 40)

### **1.5. Lo caricaturesco: la risa despreocupada de lo grotesco**

En la segunda mitad del siglo XVIII, se decidió dar contornos más precisos a la significación de lo grotesco como una categoría estética. ¿La estética clásica, de lo bello y lo sublime, podía admitir elementos contrarios a estas reglas? Lo grotesco adquirió una nueva noción, en la que la caricatura estaba comprendida como una nueva forma de realidad deforme y desproporcionada.

Esa caricatura con su reproducción de una realidad deforme y en todo caso nada bonita, e incluso con su exageración de las desproporciones, entonces comenzaba a desmoronarse el principio que las reflexiones sobre el arte habían reconocido hasta entonces como base según el cual el arte era una reproducción de la naturaleza o sea su elevación idealizante (Kayser, 1964, p. 31).

En 1761, Justus Moser publicó su estudio *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (*Arlequín o la defensa de lo grotesco- cómico*), primera apología de lo grotesco. Esta obra intenta re definir la comedia del arte, caracterizada, en aquel entonces, como grotesca. Moser define al mundo grotesco como la creación de un universo casi quimérico, con sus “*propias perfecciones*”. Afirmación que deshizo el irrefutable

principio del arte como imitación de la naturaleza bella. A la par que, disolvió los postulados kantianos de lo bello y lo sublime.

En reflexiones artísticas de la época encontraron un foco de discusión, y de material, altamente significativo. En el tercer cuarto del siglo XVIII, el alemán Christoph Martin Wieland (citado por Kayser) en sus *Unterredungen mit dem Pfarrer von X* (*Conversaciones con el cura párroco*), proporcionan un esbozo del carácter caricaturesco que, según Kayser (1964) reside en:

se despiertan varias sensaciones, evidentemente contradictorias: la sonrisa sobre las deformaciones y la repugnancia ante lo siniestro, lo monstruoso en sí. Como sentimientos fundamentales, empero- si es que interpretamos bien a Wieland- se hace notar, la sorpresa, el estremecimiento y una congoja perpleja ante un mundo que se está desquiciado mientras ya no encontramos apoyo alguno (p. 32).

Asimismo, en su obra, Wieland distingue tres géneros de caricaturas, pero todas ellas enmarcadas en lo grotesco. 1) *Caricaturas genuinas*: el pintor repite, con fidelidad, la naturaleza deforme; 2) *caricaturas exageradas*: aumenta la deformación del objeto, pero continúa siendo reconocible; 3) *criaturas fantásticas* o meramente grotescas: el pintor se entrega a lo sobrenatural para provocar carcajadas ante las creaciones monstruosas, grotescas.

Kayser encuentra estos tres tipos de caricaturas grotescas en la obra de uno de los maestros de la literatura de lo siniestro y grotesco, E. T. A Hoffmann. Un primer tipo son las figuras mitad humanas, mitad animales, semejante a los grabados de Callot. En segundo término, destacan los artistas excéntricos, amenazados por la locura. Todos contruidos alrededor de una belleza sobrenatural, de apariencia exótica y, hasta cierto punto, siniestra. Finalmente, en tercer lugar, lo constituyen las figuras demoníacas con apariencia y conducta grotesca, tales como el personaje Coppélius de Hoffmann. Pese a que estos personajes, a menudo, personificaciones del diablo, no cuentan con poderes sobrenaturales su sola presencia conduce a la ruina.

Desde la perspectiva de Wieland, lo grotesco era una realidad alejada, subjetiva y, hasta cierto grado, reprochable. No obstante, se dio cuenta que se sentía atraído hacia las sensaciones que generaba lo grotesco, “allí donde el entendimiento se había atrevido a condenar” (Kayser, 1969, p. 33). Por lo que se discutió la posibilidad de un contenido menos cuestionable y más profundo entorno a lo grotesco.

En el ámbito artístico, el ilustrador francés, Jacques Callot supo representar con claridad la comedia del arte grotesco. Por ejemplo, los rasgos caricaturescos de sus personajes estaban dotados de cuerpos de humanos, pero con atributos de animales.

Sobraría una larga descripción de cómo aquí lo humano y lo animal están fusionados en un grotesco. En semejantes cuerpos, resulta obvia la diferencia entre la caricatura o sea la sátira, por un lado, y por otro, el grotesco propiamente dicho (Kayser, 1969, p. 44).

## 1.6. El grotesco en el Romanticismo

Los aportes del concepto de lo grotesco empiezan a construirse sobre las ideas de la estética durante el Romanticismo, especialmente con Friedrich Schlegel, en sus *Fragmentos*. Schlegel (citado por Kayser, 1969) explica qué es lo grotesco al indicar que “es la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la mezcla explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror” (p.60).

Durante Romanticismo, el *grotesco* adquiere un nuevo sentido. Para el siglo XVIII, lo grotesco es considerado como una categoría estética. En el drama del *Sturm und Drang*, la presencia del espíritu de lo grotesco es indiscutible. Esta vez, lo grotesco expresar una visión subjetiva del mundo. La idea del grotesco desde la visión popular y carnalesca se encuentra muy alejada. Así pues, surge una nueva variedad del grotesco: *la novela negra*.

Los cánones clásicos de seriedad unilateral y, sobre todo, de aspiración a lo perfecto son abolidos. Si bien el *romanticismo grotesco* se fundó bajo los preceptos del Renacimiento, el carácter universal y público fue atenuado. El *grotesco romántico* es una especie de carnaval, que se practica en soledad. El carnaval es traspasado al lenguaje.

El universo del *grotesco romántico*, generalmente, se muestra como terrible. Sus imágenes revelan el temor que inspira el mundo. Lo acostumbrado, la cotidianidad muestra su lado más terrible y tenebroso. Como consecuencia, la fuerza regeneradora de la risa de la Edad Media y el Renacimiento se debilita. Esta vez, la risa adquiere un tono más sombrío.

El concepto de lo grotesco se desarrolló intensamente en el período romántico. En este momento, Víctor Hugo (citado por Kayser, 1969) replantea la noción de lo grotesco. Ahora es vista desde el arte pre- clásico (hidras, arpías, cíclopes). La vieja relación de lo

*grotesco*, con lo *cómico- bufonesco*, esta vez, está caracterizada por lo *monstruoso-horroroso*. Para Hugo, esta nueva noción de lo grotesco “está por todos lados; por una parte, crea lo deforme y lo horrible, y por otra, lo cómico y lo bufonesco” (p.65). Con lo cómico- burlesco y lo monstruoso- horroroso, lo grotesco adquiere una multiplicidad de significaciones.

De esta manera, Víctor Hugo otorga un sentido muy amplio al concepto de lo grotesco: lo feo. Con esto, lo grotesco se convierte en un polo de tensión con lo sublime, permitiendo revelar su verdadera profundidad. “Pues así como lo sublime- a diferencia de lo bello- dirige nuestras miradas hacia un mundo más elevado, sobrehumano, así ábrese en el aspecto de lo ridículo-deforme y monstruoso-horroroso de lo grotesco un mundo inhumano de lo nocturno y abismal” (Kayser, 1969, p. 67). Siendo William Shakespeare el único autor, en aquel entonces, que logró conseguir el contraste entre lo sublime y lo grotesco, y sus matizaciones con lo horroroso, lo burlesco, la tragedia y la comedia.

A partir de la tensión entre lo sublime y lo grotesco, Víctor Hugo realiza un contraste entre el carácter de lo sublime, puramente anímico, y lo grotesco, la bestia humana; desencadenando así la existencia de poderes inhumanos. Lo grotesco, únicamente, es posible a través de este contraste indisoluble.

### **1.6.1. La comedia grotesca en el Romanticismo**

Bajo los parámetros clasicistas del drama, lo grotesco y su relación con la “comedia del arte” resulta un tanto compleja, en el Romanticismo. No obstante, adquirir sensibilidad por lo grotesco nos permitirá comprender esta relación grotesco-cómico. A medida que logremos adquirir esta sensibilidad, será más inteligible entender este arte y sus características.

Sin embargo, la perplejidad que logra lo grotesco y su correlación entre la comedia y la sátira, provoca, esta vez, un nuevo sentimiento. Como “si se nos quitara la tierra firme bajo los pies mientras a nuestra sonrisa se le asocia un leve estremecimiento producido por el distanciamiento del mundo” (Kayser, 1969, p. 53)

De lo grotesco comenzó a desprenderse una estrecha vinculación con la caricatura. Así, lo grotesco se presenta como la caricatura sin ingenuidad, la cual puede ser empleada trágica o cómicamente. En sus *Fragmentos*, al referirse a lo trágico y cómico, Schlegel alude a un nuevo término, igualmente, cercano a lo grotesco: *la tragicomedia*.

### **1.6.1.1. La risa del romanticismo grotesco**

El principio de la risa es fundamental en el carnaval de la cultura cómica popular de la Edad Media, como lo anotamos anteriormente. Sin embargo, durante el Romanticismo este principio es resignificado. La naturaleza jocosa y alegre de la risa medieval se reduce significativamente. En el *romanticismo grotesco*, la risa es atenuada y adquiere las formas de ironía y sarcasmo.

## **1.7. El humorismo satánico y lo grotesco**

El escritor alemán, Jean Paul Richter (citado por Kayser), en su *Introducción a la Estética* hace alusión al término grotesco. Atribuye a este concepto un componente humorístico, llamándolo *humorismo aniquilador* o *humor cruel*. “El humor cruel no está dirigido contra acontecimientos negativos aislados de la realidad, sino contra toda la realidad, contra el mundo perfecto y acabado. Lo perfecto es aniquilado como tal por el humor” (Bajtín, 1999, p. 44).

La teoría que acuña Richter reduce la sonrisa al humor. Humor compuesto, levemente, por un carácter melancólico y doloroso. Por lo que, no es de extrañar que el máximo humorista sea el diablo. La definición del *humorismo aniquilador* de Richter da un giro completo, esta vez, lo vincula con el *humorismo satánico*, concepto que nos ubica frente a un humor aniquilador en el que, según Richter (citado por Kayser, 1969, p. 63), invierten lo mundano y lo espiritual, los estamentos y las costumbres”, disolviendo así todo orden.

Así pues, un acontecimiento no puede llegar a ser grotesco per se, sino a través de esta combinación. Sin embargo, el contraste de lo sublime y lo grotesco, que deshace todo orden, tiene un aspecto diabólico. De ahí que esta relación nos conduzca hacia el humorismo satánico y aquella sonrisa y mirada fría hacia los contrastes insostenibles, que nos hacen perder el pie.

### **1.7.1. La sátira como humorismo satánico**

En *Rondas Nocturnas*, una de las obras más significativas del *romanticismo grotesco*, publicada en 1804, encontramos un notable análisis sobre la risa. El texto de Bonaventura presenta a la risa desde una perspectiva liberadora, de ahí que pierda su tono alegre y

regenerador. Reflexión que el autor, a través del narrador de Rondas Nocturnas (citado por Bajtín, 1999), traduce a que

No hay un medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí si me atrevo a ridiculizarlo (p. 40).

Asimismo, el autor presenta el mito del origen de la risa, particularmente de la sátira. Como mensajera del diablo, la risa fue enviada a la tierra, bajo la máscara de la alegría para engañar a los hombres. Después de ser recibida con agrado, la carcajada se despoja de su máscara alegre para mostrar su mirada maliciosa, satírica, y sonrisa diabólica.

Tras este mito, explica Kayser, la sátira se levanta la nada y, detrás de esta, se halla una última máscara: aquella que no ríe ni llora. También, esta máscara, que es grotesca, provoca que lo razonable se muestre sin sentido y que las cosas familiares sean distantes. Cuestionándonos sobre si esta máscara grotesca de la sátira

¿No se trata más bien de un espejo en que se refleja nuestro carácter, de una consecuencia inevitable tan pronto como uno no pretende distraerse y narcotizarse con el trajín diario, sino que está dispuesto a aguantar en todo su alcance las tensiones resultantes de su doble condición filial, las que, empero, al fin y al cabo no soporta? (Kayser, 1969, p. 78)

Justamente, detrás de la sonrisa satírica, satánica, se encuentran el dolor, la indignación e, incluso, el amor. Esta perspectiva de lo grotesco nos pone frente al miedo humano como fuente de la sonrisa satírica, burlona. Sin embargo, la única manera de ahogar esta sonrisa son las lágrimas.

El tema de la máscara es de gran importancia en el grotesco, sobre todo en la cultura popular. La máscara expresa la alegría, pero, sobre todo, la negación de la identidad. La ridiculización únicamente puede realizarse a través de la máscara. Al representar el principio del juego de la vida, la máscara se convierte en uno de los principales elementos de lo grotesco. En el Romanticismo, en la novela de Bonaventura, por ejemplo, la máscara es sinónimo de encubrimiento y engaño. Adquiere un tono lúgubre, la máscara disimula un vacío, la nada. No obstante, al igual que en la Edad Media y Renacimiento, la máscara continúa creando la ilusión de otro mundo, de una segunda realidad.



## 1.8. Discusiones sobre lo grotesco en la estética posromántica XIX

A partir de las discusiones filosóficas de Friedrich Hegel, las definiciones del concepto de lo grotesco adquieren un sentido distinto, en el ámbito de la estética. El filósofo alemán fue uno de los últimos pensadores que abordó el tema de lo grotesco desde una perspectiva metafísica. En su trabajo, elaboró una distinción sumamente estricta entre las categorías grotesco y arabesco.

Hegel entiende por arabesco un arte ornamental, en el que puede encontrarse fusionado lo grotesco. Los arabescos están caracterizados por ser figuras de plantas deformes, de las que emergen formas de animales y hombres entrelazados. El carácter simbólico de estas manifestaciones artísticas, para Hegel (citado por Kayser, 1964), radica en la transición que existe entre los diferentes dominios de la naturaleza. (p. 121)

A pesar de que Hegel aprueba el *arabesco- antinatural*, únicamente, considera legítima esta manifestación artística al tratarse de figuras de plantas, debido a que son “individuos carentes de sensación”. Razonamiento por el que emplea la palabra *grotesco*, en un sentido estrictamente despectivo. De ahí que considere grotesco a la simbología fantástica del arte de la India.

Para considerar grotesco a ciertas producciones artísticas, Hegel señala tres características. La primera tiene que ver con la combinación injustificada de los dominios de lo natural y lo humano, de manera que ninguno de los dominios recibe lo suyo. Una segunda característica es la deformación de las figuras individuales, llevadas al límite. Y, finalmente, la multiplicación antinatural de rasgos, tales como la infinidad de cabezas, así como brazos.

Si bien el concepto de lo *grotesco* continúa relacionado con lo extrahumano y suprasensible, con Hegel adquiere un sentido de ridiculez. Para Kayser, esta reflexión responde a una situación histórica, en una mentalidad preclásica y prefilosófica. Sin embargo, este trasfondo metafísico de Hegel no fue reconocido por sus predecesores

Frente a los postulados hegelianos, F. Th. Vischer entiende la mezcla entre figuras humanas y animales desde el humor. Comicidad que, para Vischer (citado por Kayser, 1969), es determinante en el fenómeno de lo grotesco; “lo grotesco es lo cómico en la forma de lo maravilloso” (p.124). De esta manera, lo grotesco deja de estar relacionado con lo macabro y adopta la forma de lo “*fantástico cómico*”. Este cambio ideológico del

concepto de lo grotesco lo conducirá a lo “*bajamente cómico*” o lo “*burlescamente cómico*”.

Schneegans (citado por Kayser, 1969), en su *Introducción a la Historia de la sátira grotesca*, cuestionó las opiniones de sus precursores. Ubicó a lo grotesco como un tipo de caricatura aumentada hasta lo imposible. La pintura grotesca, según Schneegans, debe ser clara, transparente al presentar la sátira hasta el punto de hacerla saltar a la vista.

### **1.8.1. El grotesco durante el Realismo**

En las décadas siguientes al periodo post romántico, en el siglo XIX, lo grotesco apenas si se encontraba en la literatura y pintura predominantes. Y, en el caso de descubrirlas eran producciones atenuadas y realmente escasas, determinadas por la burguesía. Tan solo algunas producciones daban cuenta de la historia de lo grotesco. Estas creaciones únicamente eran posibles porque el artista las presentaba desde el elemento humorístico, originando lo grotesco.

A pesar de que el Romanticismo construyó los tipos humanos de lo grotesco, la literatura alemana abrió paso a un nuevo campo de lo grotesco. En el siglo XIX, F. Th. Vischer acuñó aquello que llamaría “*malicia del objeto*”. Esta nueva terminología declara que todos vivimos en un mundo dominado por poderes malicioso. De manera que, los objetos que nos eran familiares, ahora, se muestran como extraños y poseídos por demonios. “Este hecho explicaría que la naturaleza junto con lo bello, lo gracioso, lo suave y lo protector opere también lo malhumorado, lo repugnante, lo cruel y lo destructor” (Kayser, 1969, p. 134).

Países como España e Inglaterra también mostraron inclinación por lo grotesco. Efectivamente, Jean Paul señala que los ingleses y españoles eran pueblos con disposición congénita a lo grotesco. El poeta Edward Lear es uno de ellos, sus obras presentan un mundo surrealista, vinculado con lo fantástico y real, propia de lo grotesco. Así, el realismo también cuenta con elementos de lo grotesco.

## 1.9. Lo grotesco en la modernidad

Si bien en el siglo XIX, lo grotesco se muestra como una expresión del Romanticismo, en la Edad Moderna este panorama se modifica. Frank Wedekind da inicio al *drama de lo grotesco* en su *Despertar de Primavera*. Su obra engendra un drama con efectos de carácter grotesco, caracterizado por la sátira más aguda, sónica y subjetiva, junto con una deformación caricaturesca.

El *drama grotesco* de Wedekind, representado por la deformación caricaturesca,

es la mirada que penetra a través de la falta de naturalidad y de los disfraces hacia la naturaleza genuina del hombre, su forma primigenia. Podría decirse que la revelación de lo animal dentro del hombre aumentará el efecto de distanciamiento y con ello la impresión macabra (Kayser, 1969, p. 158)

A este respecto, Luigi Pirandello define al teatro de lo grotesco como un mundo siniestro, en el que los hombros son titulares del destino, donde los dolores y las alegrías son tan solo destellos de sueños repletos de sombras. El teatro grotesco italiano pone en cuestión temas como la inseguridad de la existencia, el distanciamiento y el desdoblamiento del hombre. Temáticas que revelan la influencia de Nietzsche y Freud, debido a que el drama de los personajes radica en la problemática del yo vital y el instinto inconsciente.

El desdoblamiento no estaba presente, exclusivamente, en la obra de Pirandello sino también en la de Chiarelli. Chiarelli entremezcla el teatro grotesco con los elementos de la tragicomedia; sin embargo, solamente emplea la palabra grotesco cuando el mundo empieza a desquiciarse y la mezcla de hechos resulta discordante. “Al lado de los grotescos más locos, los dramas más horribles; en la sonrisa sarcástica de las máscaras más obscenas lloran, con frecuencia, los sufrimientos más dolorosos” (Chiarelli citado por Kayser, 1969, p. 163)

### 1.9.1. El surrealismo

En el surrealismo, así como en otras corrientes de la pintura y la literatura, el concepto de lo grotesco halla cabida. Representantes de esta corriente como Breton y Eluard, en algunas de sus obras, hacen alusión al concepto de lo grotesco, especialmente ligado con la teoría romántica.

El primer manifiesto de Breton entrevé, en primer lugar, una lucha entre la lógica y el racionalismo, procesos que el arte surrealista rompe. Asimismo, quebranta todo vínculo

engañoso provocado por los sentidos. Estos postulados surrealistas, según Kayser, descubren una evidente renuncia a la creencia del ser humano como unidad personal. Aquí, el surrealismo propició una base freudiana, determinante en sus producciones artísticas, la que, años más tarde, encontraría cabida en el concepto del inconsciente colectivo, acuñado por Jung.

Si bien el surrealismo postulaba la disolución de la lógica, lo heterogéneo y la anulación del orden lógico y espacial, no se percibía evidencia de lo grotesco. Sin embargo, los trabajos de Chirico, Max Ernest, Tanguy, Salvador Dalí, Roy, Zimmermann, entre otros, evidencian una nueva visión del mundo, ya no antropológica, sino sobre las cosas. La nueva visión del mundo del surrealismo anula las relaciones entre los objetos, convirtiendo el anterior distanciamiento en el hombre, en distancia a partir de las cosas. En los lienzos de Chirico “el carácter extraño del mundo encierra algo macabro y que lo vivo se ha petrificado en el mecanismo de la pérdida del alma” (Kayser, 1969, p. 206)

### **1.9.2. El arte gráfico**

Kayser realiza una distinción de lo grotesco dividiéndolo en dos corrientes: el grotesco fantástico y lo cómico grotesco. El grotesco fantástico miró sus orígenes en el siglo XIX con Bosch y Bruegel. Este mundo está determinado por lo onírico y lo horroroso, esqueletos crujientes y seres fantásticos. La segunda corriente, caracterizada por la deformación sátira, caricaturesca y cínica, se manifestó como medio que conduce a lo grotesco. Es así que, la sátira de clases y los desastres de guerra se convierten en los temas principales de lo cómico- grotesco.

Entre los maestros más insignes del arte gráfico grotesco, según W. Haftmann (citado por Kayser, 1969, p. 211), están los franceses James Ensor y Alfred Kubin. Ensor logra representar la perversidad de las cosas y la naturaleza, pero, sobre todo, transforma al ser humano en caricatura, portadora de máscaras. Las representaciones de Ensor siempre crean la ilusión de que los poderes oscuros están avanzando, están presentes.

Al contrario, Kubin presenta un mundo exótico, en el que reina lo siniestro por todos lados, pero en el que no ha sucedido nada. En Kubin, las plantas, los animales y la naturaleza en general cobra un aspecto macabro, construyendo elementos espeluznantes. Su obra artística se convierte en una de las representaciones más claras de lo siniestro en el arte gráfico.

Entonces, el verdadero grotesco, en la actualidad, tiene una función liberadora. Despoja al hombre de todas las “necesidades” convencionales e inhumanas.

El verdadero grotesco no es estático en absoluto: se esfuerza por expresar en sus imágenes la evolución, el crecimiento, la constante imperfección de la existencia: sus imágenes contienen los dos polos de la evolución, el sentido del vaivén existencial, de la muerte y el nacimiento (Bajtín, 1999, p. 52).

Si bien las definiciones Kayser nos ubican de forma bastante acertada en el plano de lo grotesco, muchas de ellas, según Bajtín (1999), están atravesadas por un tono lúgubre, terrible y espantoso. Olvidando que, la existencia de lo grotesco, para Bajtín, no puede lograrse en un mundo dominado por el miedo. “El mundo grotesco, la relatividad de lo existente es siempre feliz, lo grotesco siente la alegría del cambio y transformación, aunque en algunos casos esa alegría sea mínima, como ocurre en el romanticismo” (Bajtín, 1999, p. 49).

### **1.10. Cuerpo Sin órganos**

Gilles Deleuze emprende el camino de lo que llama *Cuerpo sin Órganos* a partir de la perspectiva de Artaud, que declara que el cuerpo es solo y no necesita de órganos. A partir de esto, Deleuze propone la idea de cuerpos vaciados, en lugar de cuerpos llenos. El CsO se aleja de ser un concepto, es un ejercicio de experimentación tanto a nivel biológico como político. Al ser un ejercicio de experimentación, se requiere de un conjunto de prácticas que, por más que puedan ser infinitas, nunca nos permitirán acceder a él (CsO).

Encontrar nuestro CsO es una cuestión vital. La alegría, el éxtasis y la danza son manifestaciones de las que también está lleno el CsO. Deshacerse totalmente del yo es fundamental para encontrar nuestro CsO; es decir romper la barrera “conciliadora” entre la norma (super yo) y las pulsiones (ello).

El CsO inicia en el momento que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos. Por lo tanto, construye un conjunto de cuerpos, a manera de formas, para emprender una experimentación y llegar al CsO. Entre este conjunto de cuerpos están: el cuerpo hipocondríaco, el cuerpo paranoico, el cuerpo esquizofrénico, el cuerpo drogado y el cuerpo masoquista.

El *cuerpo hipocondríaco* responde a una preocupación o miedo a padecer. Se afirma que, ya no se posee órganos. Solo queda “la piel y los huesos del cuerpo desorganizado”, los órganos están destruidos. En cambio, en el *cuerpo paranoico* los órganos son atacados, pero logran ser reconstruidos por energías exteriores o milagros divinos. En el caso del *cuerpo esquizofrénico* existe una lucha interior contra los órganos, provocando la inmovilidad. El *cuerpo drogado* se caracteriza por ser esquizo- experimental; es decir, “¿por qué no podría haber un solo orificio polivalente para la alimentación y la defecación?”. Y, finalmente, el *cuerpo masoquista*, asunto fundamental del CsO, no debe ser comprendido desde el dolor.

El *cuerpo masoquista* busca un CsO, mas no el dolor o el placer de manera desviada. El dolor es, solamente, una consecuencia de la búsqueda de este cuerpo vacío. En el masoquista, los dolores únicamente pueden llegar a ser consecuencias o, en último caso, poblaciones de ondas doloríficas en su cuerpo. Lo único que puede llegar a poblar y circular en el CsO son las intensidades.

El CsO no es espacio ni está en el espacio, no es un escenario ni un soporte. Al contrario, es materia (no formada), que ocupará el espacio, la intensidad =0. En el CsO se producen, pasan y distribuyen las intensidades. Por eso el CsO es como “el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 158).

Para el deseo, el CsO es su *campo de inmanencia*. Generalmente, el deseo es alejado, por no decir arrancado, de su campo de inmanencia (CsO). Para Deleuze, sobre el deseo está arrojada una triple maldición: la ley negativa de la carencia, la regla extrínseca del placer y el ideal trascendente del fantasma.

El sacerdote (el psicoanalista) castiga el deseo, haciéndolo ver como una carencia. Solamente se carece aquello que se desea. Ahí, el primer sacrificio: la castración. Seguido, el deseo se logra satisfacer, únicamente, mediante el placer. El placer descarga, por lo tanto, se acalla o interrumpe el deseo. Luego, la trascendencia del fantasma, el goce es imposible y la vida es la carencia de gozar.

Aunque el psicoanalista precisa que el deseo no guarda relación con la procreación ni con la genitalidad, decidió separar el deseo de su campo de inmanencia (CsO). Por lo que relaciona al deseo con el principio de carencia ya mencionado. En este sentido, el

psicoanalista considera que el masoquismo recurre a la pulsión de la muerte. Cree que el masoquista no alcanza el placer por los dolores. Dejando de lado la idea de que el dolor es el precio a cambio del placer. Deleuze explica que el sufrimiento del masoquista equivale al precio que tiene que pagar por romper con la pseudo unión entre el deseo y el placer.

El placer no es lo que debería ser alcanzado a través del sufrimiento, sino aquello que debe retrasarse para alcanzar el proceso continuo del deseo positivo. El placer no es aquello inherente al deseo.

Hay un gozo inmanente al deseo, como si se llenase de sí mismo y de sus contemplaciones, y que no implica ninguna carencia, ninguna imposibilidad, pero que tampoco se mide con el placer, puesto que es ese gozo el que distribuirá las intensidades del placer e impedirá que se carguen de angustia, de vergüenza, de culpabilidad. En resumen, el masoquista utiliza el sufrimiento como un medio para construir un cuerpo sin órganos (Deleuze & Guattari, 2002, p. 160).

El axioma de la doma es: destruir las fuerzas instintivas para que estas sean sustituidas por las fuerzas transmitidas (Deleuze & Guattari, 2002) Para explicarlo, Deleuze emplea el caso de un masoquista (amo), que impone una serie de fuerzas transmitidas, sobre las fuerzas instintivas del caballo, para que las fuerzas transmitidas del animal, a la vez, sean transmitidas al hombre. En este caso, se identifican “dos series: la del caballo (fuerza innata, fuerza transmitida por el hombre) y la del masoquista (fuerza transmitida por el caballo, fuerza innata del hombre)” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 161) Esto quiere decir que, una serie pasará a la otra y así, sucesivamente.

La circulación de las fuerzas consistirá en lo siguiente: lo que le sucede a él, también puede sucederme a mí. Es decir, una serie de fuerzas transmitidas pasa a la otra, hace circuito con la otra y así, sucesivamente, existe un circuito de intensidades. Ahí, el masoquista ha construido un agenciamiento que provoca la existencia de un campo de inmanencia del deseo, constituyendo así un cuerpo sin órganos o plan de consistencia.

Se trata de hacer un cuerpo sin órganos, allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión sino en virtud de singularidades que ya no pueden llamarse personales, de intensidades que ya no pueden llamarse extensivas (Deleuze & Guattari, 2002, p. 162).

El plan de consistencia o campo de inmanencia del deseo se trata de un estado conquistado en el que existe una renuncia al placer externo, pues el deseo no carece de nada, debido a que se satisface a sí mismo. El campo de inmanencia, al renunciar al placer externo, se

convierte en un afuera absoluto que no conoce los Yo, por lo que lo interior y lo exterior se han fundido en uno solo. Para Deleuze & Guattari, el campo de inmanencia o plan de consistencia sería el conjunto de todos los CsO, que puede ser construido en diferentes formaciones sociales “y por agenciamientos muy diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que no tienen el mismo tipo de cuerpo sin órganos”. (2002, p. 162)

Dentro de los diferentes CsO, el autor distingue tres. El primer tiene que ver con los tipos, géneros, atributos y sustancias de cada CsO. El segundo hace alusión a lo que pasa por cada CsO; es decir, los modos, las intensidades que se producen y las vibraciones que pasa. Y, el tercero tiene que ver con el conjunto de los CsO, es decir, su plan de consistencia.

Cada CsO está compuesto por mesetas. Las mesetas son regiones de intensidades continuas que comunica con otras. Estas regiones de intensidades se caracterizan por estar formadas de tal manera que no se deja interrumpir por algo exterior. Cada CsO es una meseta.

Para el CsO, su enemigo no son órganos sino el organismo. El CsO se opone a la organización orgánica de los órganos, que llamamos organismo. El organismo es un estrato que impone formas, funciones y uniones al CsO para así extraer un trabajo útil de él. Al dota al cuerpo de un organismo, se lo convierte en una significación, un sujeto. Como resultado el CsO es un límite, dado que detrás de un estrato se encuentra otro, motivo por el cual nunca se acaba de acceder a él.

Entre los estratos que provocan ataduras o atacan al CsO están: el organismo, el ángulo de significancia y de interpretación, el punto de subjetivación o sujeción. Así, “serás organizado, serás organismo, articularás tu cuerpo- de lo contrario, serás un depravado; serás significativo y significado, interprete e interpretado- de lo contrario serás un desviado-. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado- de lo contrario, solo serás un vagabundo” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 164)

A los estratos, ataduras del CsO, es preciso desarticularlos para así deshacer el organismo. La desarticulación, propiedad del plan de consistencia, busca abrir al cuerpo circuitos, conexiones y distribuciones de intensidades. Con esto no queremos que sea necesario



destruir el organismo, por el contrario, es preciso conservar una buena parte del organismo para oponerlas al mismo sistema.

Desmontar, salvajemente, a los estratos que atacan el cuerpo, únicamente, imposibilitaría alcanzar el CsO. Destruir los estratos de un CsO solamente conseguirá la autodestrucción, la muerte. El romper con todos los estratos construiría no un CsO sino un cuerpo de la nada. El CsO debe oscilar tanto entre los estratos como en el plan que lo libera.

La construcción de un cuerpo sin órganos guarda ciertas precauciones al momento de oponer o oponerse a los estratos que lo atacan. En el organismo, como estrato, hay un CsO; es decir, en los estratos hay CsO. Así, por ejemplo, en el tejido canceroso, el organismo debe rectificar la célula cancerosa para exista una fuga fuera del organismo y también una fabricación de otro CsO. Mientras que, en el estrato de significancia también encontramos un tejido canceroso que impide la circulación de signos, así como el nacimiento del signo asignificante en el CsO. O, por el contrario, un cuerpo asfixiante de la subjetivación podría frustrar una liberación o impedir una distinción entre sujetos.

Deleuze lleva su consideración de los estratos a una formación social, o un aparato del estrato en formación. Todos los aparatos, estratos o formaciones sociales tienen un CsO presto a debilitarse y engendrar relaciones de violencia o complicidad, formando un tumor dentro de sí. Los estratos pueden desencadenar en CsO totalitarios y fascistas, producto de una desestratificación violenta.

Alcanzar un Cuerpo sin Órganos consistirá en mantener una relación meticulosa con los estratos, experimentar con sus posibilidades y hacer pasar las intensidades continuas, liberarlas. Construir un CsO consistirá en ver la estratificación de nuestros órganos, después trasladar de los estratos al agenciamiento y, finalmente pasar del agenciamiento al plan de consistencia del CsO. Solo de esta manera se develará el CsO como lo que realmente es, conexión de deseos, flujos y continuo de intensidades.

Sería un error entender al CsO como regresiones, proyecciones o fantasmas del cuerpo. El CsO es el huevo cósmico, menciona Deleuze. El huevo, al igual que el CsO, es su propio medio de experiencia, su medio de intensidad pura. Igualmente, el CsO, como el huevo, no es anterior al organismo ni a la madre o al padre, este es sino adyacente, es la contemporaneidad. Por lo tanto, el CsO no puede ser el mío o el tuyo sino, solamente un

cuerpo. El artículo indefinido no carece de algo, por el contrario, expresa intensidad, se presenta como el conducto del deseo.

Gracias al CsO es que se funda el deseo, este es el deseo. En la construcción del CsO se funda el deseo.

Incluso cuando cae en el vacío de la desestratificación brutal, o bien en la proliferación del estrato canceroso, sigue siendo deseo. El deseo va hasta ese extremo: unas veces desear su propio aniquilamiento, otras desear lo que tiene el poder de aniquilar. Deseo de dinero, deseo de ejército, de policía y de Estado, deseo fascista, incluso el fascismo es deseo (Deleuze & Guattari, 2002, p. 169).

Cuando el deseo deriva hasta estos extremos, cualquier discusión se aleja de cuestiones ideológicas, físicas o biológicas. El problema está en saber si contamos con los medios para separar al CsO de sus dobles como cuerpos fascistas, cuerpos cancerosos, etc. Si bien el plan de consistencia agrupa a todos los CsO, también hace la selección de los CsO para discernir lo que puede formar parte del plan. Solo a través del plan de consistencia y por condiciones de agenciamientos entre las conexiones continuas será posible un CsO, de lo contrario se formarán cuerpos cancerosos.

### **1.11. Lo abyecto**

Hablar de lo abyecto nos pone delante de un sinnúmero de interrogantes sobre su origen. De acuerdo con Julia Kristeva, en su obra *Poderes de la Perversión*, lo abyecto no es un objeto definible, que se nombra o imagina. Entonces, ¿Qué es lo abyecto?, pues bien, lo abyecto son afectos y pensamientos. En la abyección encontramos una rebelión violenta del ser hacia aquello que lo amenaza. Aquella amenaza es ambivalente, inquieta, a la vez que fascina el deseo.

Oponerse al yo, es la principal cualidad de lo abyecto. Sin embargo, lo abyecto no para de desafiar al amo, superyó. A cada abyecto, un superyó. Lo abyecto y la abyección son el linde de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Todo crimen al irrumpir con la ley, las reglas, es abyecto, “pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal” (Kristeva, 2010, p. 11).

La abyección se construye alrededor del no reconocimiento de sus próximos. Incluso, podemos decir que es mucho más violenta que lo siniestro. Entonces,

la abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda... (Kristeva, 2010, p. 11).

Lo abyecto puede bordear la sublimación. Lo sublime, al igual que lo abyecto, no tiene un objeto en particular. Al contrario, más allá de las cosas que veo o escucho, lo sublime provoca una serie de sentidos y percepciones que nos asoman a un universo segundo, desfasado. Tanto lo sublime como lo abyecto nos excede y nos hace estar aquí, arrojados, y allí, distintos.

Lo abyecto puede aparecer como la sublimación más frágil de un objeto. Lo abyecto es un pseudo objeto que se construye bajo la represión primaria. La represión primaria es la capacidad del sujeto de dividir, rechazar y repetir. Su origen se halla en donde lo reprimido no permaneció en su lugar.

#### **1.11.1. La suciedad como forma de abyección**

El asco hacia la suciedad, un desecho, la basura o la comida son las formas más elementales de la abyección. Frente a lo inmundito, los espasmos y el vómito permiten desviar la impureza. Como estos elementos abyectos, que me produce asco, no son un otro para mí, yo no asimilo nada de ellos; yo expulso, me expulso, me abyecto. En este expulsar, en este vómito, el individuo da a luz un nuevo yo.

Ahora bien, al ser la basura el límite, el cadáver (la muerte), al ser el más repugnante de los desechos, es el límite que invade todo. El desecho y el cadáver (muerte) representan aquello que rechazo para vivir. “Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite” (Kristeva, 2010, p.10). Por lo tanto, la impureza representa aquello apenas soportado por la vida.

Para Kristeva, el cadáver, alejado de los parámetros moralistas, es la muerte infestando la vida, la máxima abyección. Aunque, el cadáver, es algo que, rechazado, termina por sugerirnos, nos llama. Mediante el cadáver, “esa cosa”, como lo denomina la autora, contempló un mundo en derrumbamiento, que ha descartado todos sus límites. Lo abyecto nos confronta con estados frágiles donde el hombre erra en los territorios de lo animal.

Si bien la abyección destruye al sujeto, la máxima manifestación de lo abyecto es cuando el sujeto halla lo imposible dentro de sí mismo. El individuo descubre que él no es otro que, siendo abyecto, abyecto de sí. La abyección de sí demuestra que toda abyección es el reconocimiento de la falta, anterior a todo ser y objeto. El fin de esta abyección puede llevar al ser hacia las angustias del masoquismo.

### **1.11.2. El sujeto de lo abyecto**

Aquel, en virtud del cual existe lo abyecto, es un arrojado. Este es un situacionista, se apoya en la risa, pues reír es una manera de situar o desplazar la abyección. El arrojado es dicotómico porque, por un lado, divide, excluye, pero, por otro, reconoce sus abyecciones. Es un extraviado, que conoce el sentido del peligro “de la pérdida que representa el pseudo objeto que lo atrae.

El arrojado encuentra el goce en el extravío del terreno de lo excluido. Este abyecto es una tierra de olvido constantemente rememorada por el sujeto. Las cenizas del olvido reflejan la repugnancia. lo limpio se vuelve sucio, la fascinación hacia el oprobio. El tiempo de la abyección es doble, tiempo de olvido, pero también tiempo en el que estalla la revelación.

El arrojado, extraviado, se considerada como el equivalente de un tercero, se apoya en la autoridad de este para juzgar. El extraviado crea una estructura ternaria en la que se construye un alter ego y el otro deja de manejar los polos en el triángulo. como resultado el objeto cae en lo real abominable, inaccesible, salvo a través del goce. Se goza al objeto violentamente y con dolor. En este goce el objeto estalla para que el Yo, reflejado en un espejo, ceda su imagen al Otro.

Lo abyecto es un don repulsivo que el otro, convertido en alter ego, deja caer para que yo no desaparezca. Lo abyecto es un goce en el que el sujeto se sumerge, pero que el otro le impide disfrutar, haciéndolo repugnante al goce. Lo abyecto es ambigüedad, es un mixto de juicio y afecto; condena y difusión; signos y pulsiones.

Cuando existe este goce, esta pérdida, el extravío, el yo es heterogéneo. Se convierte en una molestia, un malestar, que, sin embargo, delimita un espacio donde se crean signos y objetos. Este flujo heterogéneo crea un territorio que el Otro, habitado por el alter ego, indica como propio del sujeto a través de la repulsión. La abyección se experimenta

cuando un Otro se instala en lugar del Yo. No será un otro con el que me identifico sino uno que posee al sujeto.

### **1.11.3. La represión primaria en la abyección**

Hay existencias que no se fundan en el deseo sino en la exclusión. En la abyección, los contenidos inconscientes permanecen excluidos de una manera extraña. Por un lado, existe una defensa o rechazo, pero también de elaboración sublimatoria. Oposición Yo-Otro.

Gracias a lo abyecto, se crea un espacio, que separa al sujeto y sus objetos. Los objetos y sus representaciones son parte de una represión secundaria. Esta es enigmática porque guarda un recuerdo fóbico, obsesivo y psicopático, bajo la forma de abyección, límite del universo humano. En este límite no hay inconsciente y el yo no cesa de extraviarse. Estamos delante de la represión primaria que encontró una marca significativa (síntoma y signo): la repugnancia, el asco, la abyección.

Lo abyecto es un pseudo objeto que se construye bajo la represión primaria. La represión primaria es la capacidad del sujeto de dividir, rechazar y repetir. Su origen se halla en donde lo reprimido no permaneció en su lugar y donde aquello que es reprimido toma fuerza y autoridad. Lo abyecto quiebra el muro de represión y sus juicios. Recurre al yo a través de los límites abominables que el yo ha superado, es decir, recurre como la pulsión, en la muerte.

### **1.11.4. La perversión de lo abyecto**

Al rechazar la ley, desviándola y corrompiéndola, lo abyecto se convierte en una representación perversa. Como deniega la ley, lo abyecto mata en nombre de la vida; vive al servicio de la muerte y, sobre todo, realimenta el sufrimiento del otro para conseguir su propio bien. Entonces, lo abyecto se considera juez y parte, es dicotómico. Esta dicotomía se evidencia en las construcciones religiosas. La abyección aparece como rito de impureza, exclusión o tabú o diversas mortificaciones de purificación, conocida como catharsis.

## **1.12. La fotografía como una doble realidad**

La representación de la gemelidad y su noción siniestra, a lo largo de los años, ha permutado a través de diferentes formas. El origen de las asociaciones siniestras del doble va desde estudios psicoanalíticos como el de Freud y *Lo Siniestro*, Otto Rank con *Don Juan y el Doble*, hasta estudios literarios como el de E.T.A Hoffmann con *El hombre de arena* y *El Retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde. Precisamente, el retrato, precedente de la imagen fotográfica, es la efigie del pacto mefistofélico de la eternidad. De ahí este sentido un tanto siniestro, que pueblos atribuyen a la fotografía.

Varios pueblos primitivos, hasta la actualidad, sienten pavor hacia la imagen fotográfica por la representación de un doble, sin vida. Barthes reconoce este tipo de muerte en la fotografía. Muerte simbólica, relacionada con la desaparición del referente, con el paso del tiempo. De cualquier forma, es importante mencionar la trascendencia del referente en la fotografía. La fotografía encuentra su esencia en la obstinación del referente en perpetuarse por la eternidad, construyendo una interrupción, siniestra, del tiempo.

La importancia de la imagen fotográfica va más allá de una simple representación analógica de la realidad. La fotografía crea elementos retóricos, de connotación, que construyen un discurso independiente al analógico, capaz de funcionar independientemente. Claramente, se produce un doble discurso fotográfico, una doble realidad: por un lado, analógico y, por otro, retórico. Elementos como el estilo, la composición y el encuadre hacen de la fotografía un lenguaje.

Distinguir el significante de la foto exige un alto grado de reflexión, puesto que la fotografía lleva su referente siempre consigo. Bajo ningún concepto, podemos separarnos del lenguaje tautológico de la foto. Esta obstinación de la fotografía del referente nos hace pensar sobre por qué elegimos algo o alguien para ser fotografiados. La respuesta es la emoción que, según Barthes, es el principio fundamental para la existencia de toda fotografía.

### **1.12.1. El doble y la Muerte en la fotografía: trastorno de la conciencia de identidad:**

Toda fotografía puede tener tres intenciones o emociones: hacer, experimentar y mirar. El *Operator* llegaría a ser el fotógrafo, dedicado a limitar y encuadrar lo que quiere.

Quienes revisamos periódicos o colecciones de fotos representamos al *Spectator*. Y, finalmente, el blanco de nuestra cámara, aquello fotografiado, el referente, Barthes lo denomina *Spectrum*. La raíz de la palabra *spectrum* es bastante sugerente; por un lado, guarda relación con el término *espectáculo* y, por otro lado, tiene que ver con ese algo terrible, un espectro, el retorno de la muerte.

En este marco, es posible que el sujeto viva dos experiencias en la Fotografía: la de sujeto mirado, fotografiado, o la de sujeto mirante, fotógrafo. La Fotografía, per se, crea un cuerpo, mortifica al sujeto según su capricho. El simple acto de posar, instantáneamente, implica una fabricación de la imagen. Entonces, el sujeto mirado inicia una construcción del cuerpo. Como resultado, el advenimiento de una imagen, un nuevo ser: un doble.

Nuevamente, el tema del doble siniestro y sus diferentes bifurcaciones domina un nuevo ámbito, que, esta vez, ya no es la literatura. La idea del doble siniestro en la Fotografía se revela en aparecer yo mismo como un otro. Esta separación de la conciencia de identidad se manifiesta en el malestar que, en ocasiones, provoca el acto de mirarme, ver el cuerpo a distancia, en un papel. Provocando, de esta forma, un trastorno de identidad.

En el acto fotográfico, el sujeto, al ser embalsamado, deviene en objeto. Por lo cual, vive una especie de muerte, transformándose en espectro, *spectrum*. El sujeto se ha convertido en “Todo- Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros -el Otro- me despropian de mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto” (Barthes, 1997, p. 47). A pesar de ello, el fotógrafo, lucha para que el sujeto fotografiado, la fotografía, no sea la Muerte.

Es comprensible que la Fotografía insista en sacar vivo al sujeto fotografiado; no obstante, por viviente que parezca el sujeto, es una prefiguración a través de la cual vemos a los muertos. De cierta manera, este hecho muestra un mítico malestar y negación de muerte. Por tanto, es comprensible ese afán por sacar vivo a todo aquel que es fotografiado.

La Fotografía debe ser considerada como un arte de subjetividad fácil, una ciencia de objetos y cuerpos de deseo u odio. Mientras algunas fotos son simples imágenes, otras son evaluadas y apreciadas por el *Spectator*. ¿Por qué esta atracción del *Spectator* hacia determinadas imágenes?

Agitación interior y aventura: estos son los principios que describen aquella fascinación por ciertas fotos. Precisamente, es la *aventura* lo que le permite existir a la Fotografía, sin

este principio no hay foto. Así pues, una foto me anima y yo la animo. “Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos vivientes), pero me anima: es lo que hace toda aventura” (Barthes, 1997, p. 55).

### 1.12.2. El *punctum* y el *studium*: regla estructural en la fotografía

Posiblemente una fotografía no tenga nada de extraordinario para nosotros. Como *Spectator* una foto puede simplemente existir. Así, una simple foto de dos monjas, caminando detrás de dos soldados, en medio de una calle en ruinas en Nicaragua puede carecer de significado. Sin embargo, a juzgar por Barthes, la *aventura* de esta fotografía de Koen Wessing, *El ejército patrullando por las calles de Nicaragua*, procede de dos elementos heterogéneos, ambivalentes, pero con un alto grado de significación: las monjas y los soldados nicaragüenses.

Precisamente, aquella dualidad resultaba tan atractiva en la fotografía de Wessing. La copresencia de dos elementos contrapuestos tales como la dignidad y, al mismo tiempo, el horror de la guerra configuraba en el *Spectator* un interés particular. Dichos rasgos discontinuos, a los que hace referencia Barthes, se traducen en una *regla estructural*: el *studium* y el *punctum* en la fotografía.

La primera motivación para que una foto provoque algún tipo de interés en nosotros es el *studium*. El *studium* tiene que ver con la existencia de un campo culturalmente familiar. Por medio del *studium* construyó un interés general, un afecto mediano hacia muchas fotografías, las cuales llego a considerar como testimonios sociales o políticos. Incluso, al desvelar detalles del saber etnológico, la fotografía posibilita el acceso a un infra- saber.

No obstante, el *studium* se apoya, básicamente, en un tipo de interés vago. De ahí que, para el *Spectator* muchas fotografías no provoquen ningún tipo de interés genuino. El *studium* “pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias” (Barthes, 1997, p. 66). El *studium* engendra un tipo de foto trivial, unaria, a la que llamaremos *fotografía trivial*. Esta fotografía se caracteriza por no tener ningún indirecto, presenta una sola cosa, incapaz de desdoblar la realidad.

La segunda motivación viene a turbar y dividir un espacio tan unitario como es *studium*. El *punctum* es un detalle que me llama, me punza y su sola presencia cambia mi lectura.



“El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 1997, p. 65). El *punctum* no responde a la moral o el buen gusto, al contrario, el *punctum* puede llegar a ser mal educado.

### **1.12.3. El choque fotográfico como principio de la fotografía: la sorpresa en el Spectator**

Todas las fotografías derivan de un principio: *el choque*. El *Operator* procura sorprender, sin que lo sepa, el sujeto fotografiado. Distinto del *punctum*, *el choque* busca revelar lo que estaba tan bien escondido, hasta el punto de que el propio actor lo ignoraba, permitiendo, así, una gama de sorpresas para el *Spectator*.

La primera sorpresa, que genera este *choque* fotográfico, es la premisa de lo “raro”; es decir, la rareza del referente. Así pues, encontramos fotografías de hombres con múltiples extremidades, niños con colas, en definitiva, sujetos con aspecto particular. Una segunda sorpresa es la de *numen*. El *numen* inmoviliza una escena rápida, captando su momento decisivo. La tercera sorpresa es la proeza, evidente en imágenes como la caída de una gota de leche. Una cuarta sorpresa son las contorsiones de las técnicas fotográficas, tales como la mezcla de perspectivas, el descuadre, el desenfoque, entre otras. Y, finalmente, un quinto tipo de sorpresa es el hallazgo.

A más de procurar crear un choque fotográfico, las cinco sorpresas, mencionadas anteriormente, presentan al fotógrafo

como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible; en último término, debe desafiar las leyes de lo interesante: la foto se hace sorprendente a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada (Barthes, 1997, p. 76).

Las imágenes deben “hablar”, invitando al *Spectator* a pensar. En virtud de ello, no es casual que la fotografía sea considerada como un arte subversivo, no tanto por asustar sino por movernos a reflexionar sobre un sentido.

## CAPÍTULO II

### **ANÁLISIS DE LO SUBLIME EN LO SINIESTRO: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ESTÉTICA DE LO GROTESCO CARNAVALESCA EN LA FOTOGRAFÍA DE CRÓNICA ROJA**

Las interpretaciones alrededor de la imagen grotesca han sido objeto de cambios a lo largo del tiempo. Posturas a favor y en contra cuestionan las posibilidades estéticas de lo grotesco como una manifestación artística. La presente investigación abordará la fotografía de crónica roja desde la estética, alejada de los parámetros moralizadores, que la catalogan como un género caracterizado por la banalización de la violencia. Motivo por el cual periódicos de crónica roja, como *El Extra*, son fuente de críticas, tanto en las investigaciones académicas como en el imaginario social.

Así pues, en un principio, la fotografía de crónica roja será estudiada desde la descripción técnica de la composición de la imagen. Esto nos permitirá comprender, a profundidad, la función creadora de la cámara como un elemento de connotación del objeto captado. Condicionando, así, el relato fotográfico al nivel del contenido material y del contenido dramático.

La imagen fotográfica, según Marcel Martin (2002), se muestra como un registro de la realidad material. Mientras que, para Roland Barthes, en su obra *La Cámara Lúcida*, la fotografía constituye una doble realidad. Por un lado, está la desaparición del referente, con la muerte del sujeto fotografiado y, por otro lado, la escena fotográfica muestra la obstinación del referente de estar siempre ahí.

La realidad fotográfica está condicionada por la visión subjetiva del autor; razón por la cual encontramos elementos retóricos (composición y estilo). El encuadre es un aspecto fundamental en lo que respecta a la composición de la realidad exterior. Así, al trabajo creador del fotógrafo se le permite omitir ciertos fragmentos, presentar un detalle simbólico, componer arbitrariamente el cuadro y alterar el punto de vista del espectador. Esto, entre varios elementos de contenido dramático, que construyen significados de orden ideológico.

El presente análisis intenta ir más allá de las nociones clásicas, situadas dentro de categorías relacionadas con la espectacularización de la violencia. A través de las

imágenes seleccionadas, demostraremos la existencia de principios de orden ideológico, que permiten a la crónica roja penetrar, profundamente, en el gusto del espectador.

Un diario de crónica roja necesita ser muy explícito en la exhibición del cuerpo humano destruido o mutilado. Precisamente, en dicho punto, consideramos que, confluyen tendencias teóricas sobre la belleza. Estas aproximaciones teóricas configuran una estética de lo *sublime-terrible* en la *imagen grotesca de crónica roja*. Sus fotografías forman parte de una lógica carnavalesca, donde la risa y la degradación son protagonistas. Detrás de esto, descubriremos que la crónica roja, y sus imágenes, subyacen bajo los lineamientos del *cuerpo sin órganos* y la *abyección*, que planeta Gilles Deleuze y Julia Kristeva, respectivamente.

La metodología aplicada en el presente capítulo consiste en un análisis cualitativo. Partiremos por apoyarnos en los principios de la teoría de la imagen; la lectura de la fotografía y los métodos de composición fotográfica, en cuanto a color y punto de vista. Posteriormente, estableceremos nexos con las teorías estéticas, abordadas en el primer capítulo. Todo esto, nos permitirá comprender los orígenes estéticos y sus diferentes manifestaciones en la fotografía de crónica roja

## 2.1. Lo sublime-terrible en el crimen y la tragedia



Imagen 1. ¡Un ángel de la muerte! (Extra, 2005, pág. 6)

Independientemente de su grado de iconicidad, toda fotografía guarda relación con la realidad, por lo que resulta necesario estudiar la imagen desde diferentes aristas. Partiremos por describir su composición, encuadre, tipo de plano y ángulo, entre otros.

Seguido de un análisis filosófico, de carácter connotativo. Analizar estos elementos nos permitirá comprender, a profundidad, el contenido ideológico detrás de la imagen fotografía de crónica roja.

El encuadre fotográfico constituye el primer aspecto en la creación de la imagen para comprender la composición del contenido de la imagen. Para Marcel Martin, se trata de capturar el fragmento de realidad que presenta al objetivo. Así, dependiendo del encuadre, ciertos elementos de la realidad tendrán un sentido simbólico o significativo.

También, la imagen está determinada por el tamaño del plano; es decir la distancia entre la cámara y el sujeto u objeto. La elección de cada plano responderá a determinadas necesidades narrativas. El relato condicionará el tipo de plano y el grado de su contenido material o dramático.

La fotografía de la mujer, tomada del Diario *El Extra* en el año 2005, se destaca por ser un plano medio. El objetivo de este plano es mostrar la figura del individuo hasta la mitad del pecho para poner de manifiesto una acción con manos y brazos. El plano medio presenta un fuerte contenido dramático, pues logra un especial énfasis en detalles simbólicos como las manos entrelazadas de la mujer y su mirada en dirección al firmamento.

Al mismo tiempo, el ángulo picado refuerza el contenido dramático de la imagen. El carácter psicológico de este plano es sumamente sugestivo, puesto que empequeñece y aplasta moralmente al individuo fotografiado. El sujeto se muestra como un juguete indefenso, asfixiado por la fatalidad.

A modo de insinuación celestial, particularidades como las manos entrelazadas muestran al cadáver, a su corporeidad, con una connotación sublime. Es preciso recordar las palabras de Kant al referirse a lo sublime como un sentimiento sentado sobre las bases de la sombra, que, al igual que lo bello, logra afecciones placenteras. El objeto de lo sublime será aquello que excede y sobrepasa al hombre hasta el punto de sobrecogerlo.

Ciertos objetos conceptuados negativamente como faltos de forma o caóticos pueden despertar lo sublime. Así pues, al sobrepasar al hombre, en todas las formas, la muerte se convierte en uno de los objetos de lo sublime. Es en este sentido que, la crónica roja, al abordar la muerte *per se*, trata lo sublime. La muerte y su rostro, el cadáver, suscitan un sobrecogimiento frente a la vida, que se ha perdido. Dolor, angustia e incluso miedo, son

algunas de las reacciones a lo sublime.

Si bien con el detalle de las manos el tema de lo sublime es bastante sugerente, el título de la noticia: “*¡Un ángel de la muerte!*” hace énfasis, esta vez, en lo *sublime-terrible*. Lo sublime-terrible es aquel sentimiento acompañado de horror o melancolía. Indudablemente, la fotografía de crónica roja y, particularmente, la presente imagen causa horror frente a lo inconmensurable de la muerte. Un estremecimiento sobrecogedor, *sublime-terrible*, invade al lector de la noticia, pues éste reflexiona sobre su insignificancia frente a la muerte.

En este contexto existe la posibilidad de que ciertos crímenes morales o vicios, reprochables a la luz de la razón, supongan rasgos de lo sublime. Así pues, la bajada esta noticia expresa: “*Esto hace pensar que el asesino loco y suicida que mató a la bella estilista, lavaba una deuda de honor, de esas que solo se pagan con sangre*”. Kant está consciente de lo sublime en la tragedia, pues afirma que, después de un gran agravio, una venganza manifiesta guarda algo de grandioso y, por ilícita que fuera, su narración conmueve con horror y complacencia.

No obstante, el infortunio ajeno provoca sensaciones comprometidas. Nos encontramos ante una ambivalencia entre dolor y placer. Por un lado, para Kant, puede generar sensaciones conmovedoras ante el infortunio. Pero, por otro lado, desde la perspectiva de Eugenio Trías (1992) puede desprenderse un escenario confuso,

donde los deseos primarios son realizados, produciéndose en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado, ese escenario siniestro ribeteado de crímenes ancestrales, parricidios y homicidios, devoraciones caníbales de un cuerpo divino despedazado, descuartizado y amputaciones rituales. (p.153).

## 2.2. La estética de grotesca en la crónica roja



Imagen 2. ¿Se suicidaron o se mataron? (Extra, 2005, pág.2)

Ahora bien, consideraremos la fotografía del lado superior izquierdo. Encontramos un plano general de una pareja con los brazos entrelazados. El plano general presenta al hombre como un ser minúsculo. Lo objetiviza dentro de un escenario funesto. Este tipo de plano y su uso dramático, para Marcel Martin, emite un atmósfera sumamente pesimista y negativa para el sujeto.

En la fotografía, ambos cuerpos son objetivados al punto de reflejarse un escenario dramático, en el que la fatalidad embarga a los individuos. El plano general de la pareja asesinada permite enfocarnos en ciertas particularidades simbólicas del escenario como los brazos entrecruzados de ambos, dando la impresión de que se encuentran crucificados.

La atmósfera angustiosa de la escena se torna aún más trágica con el ángulo contrapicado. La realidad es vista de abajo hacia arriba, motivo por el cual las proporciones de los individuos aumentan considerablemente. La función de dicho ángulo radica en exaltar la escena, destacando, en este caso, lo angustioso que resulta el crimen hacia la pareja.

La presencia de elementos tan singulares como las manos entrelazadas de una pareja, en un plano general, a modo de crucifixión contiene un carácter siniestro. Asimismo, los contrapicados magnifican mucho más la escena y la tragedia. Son varios los vestigios que dan cuenta de una esencia estética grotesca oculta tras la fotografía de crónica roja.

Comprender la estética de la imagen grotesca estriba en evitar los estrictos cánones de la estética clásica. Sin embargo, qué es aquello que llamamos grotesco. Pues bien, lo

grotesco, como afirma Kayser, reside en la anulación de todas las proporciones, es la confusión de los dominios u ordenaciones, con el fin de evidenciar la monstruosidad de la naturaleza. Desproporción y monstruosidad visible en cada uno de los cuerpos desfigurados de la fotografía de crónica roja.

En el mundo del grotesco, las ordenaciones de la realidad están suspendidas. Encontramos una tendencia hacia cabezas, miembros de personas e incluso animales totalmente desfigurados. El universo de la crónica roja es un mundo grotesco, donde las ordenaciones de lo bello y armonioso son reemplazadas por la imagen viva de la muerte, imagen deforme en todas sus manifestaciones. En el universo grotesco de la crónica roja, sus personajes son cadáveres mutilados, desfigurados, desprovistos de órganos y de la perfección clásica.

El principio de la vida material y corporal, según Bajtín, también forma parte del grotesco. Está presente en imágenes del cuerpo, la bebida, la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. De ahí, subtítulos como el de la imagen 2: *“La mujer apareció sin calzón y con muestras de haber tenido relaciones sexuales recientes”*. Las manifestaciones de la degradación de lo corporal y material son fundamentales en la construcción de la imagen de crónica roja.

Dicha degradación del aspecto material y corporal no es negativa. Por el contrario, trasciende a un plano sublime, estético. La degradación es uno de los aspectos distintivos de la crónica roja, la estética que se halla aquí radica en entrar en comunión con las partes inferiores del cuerpo, el vientre y los órganos genitales y, en consecuencia, con actos como el coito, el embarazo y el alumbramiento. En la fotografía 2 hallamos detalles como los brazos entrecruzados, que nos lleva a considerar la imagen de la pareja no solo como una expresión estética de lo grotesco sino como una comunión con la corporeidad. Si bien la degeneración, la crónica roja, cava una tumba corporal, igualmente permite el nacimiento de algo nuevo. De ahí que su carácter también sea positivo, ambivalente.

## 2.3. El motivo siniestro en la fotografía del cuerpo grotesco

### 2.3.1. La incertidumbre de lo animado e inanimado



Imagen 3. Mató a toda su familia. (Extra, 2005, pág. 2)

*Mató a toda su familia* ese fue el titular para esta noticia. En la fotografía encontramos cuatro imágenes de los miembros de una familia. Sin embargo, nos concentraremos en la imagen de la mujer del lado derecho, compuesta por un plano medio corto. Este plano se distingue por remarcar las reacciones de los personajes a partir de su rostro.

El aporte dramático del plano medio se magnifica con el ángulo picado de la presente fotografía. Se consigue crear una fuerte tensión mental en la imagen y así minimizar al individuo, a la mujer, dentro de la escena. A través de este ángulo, se advierte, claramente, el horror y el abatimiento, que abruman al sujeto. Remarcando, aún más, la fatalidad del crimen familiar.

La fotografía de crónica roja emplea todos estos elementos para presentar detalles significativos con una carga simbólica sumamente fuerte. En este caso, sobresalen elementos como aquella mirada vívida, con ligeros rastros de vida, que subyace bajo una connotación siniestra, engendrando la duda entre lo animado e inanimado. ¿Se encuentra agonizando o está completamente muerta?



Partiremos explicando que lo siniestro (*unheimlich*) es un término ambivalente. Si bien significa lo angustioso o espeluznante, también está relacionado con lo oculto, lo familiar (*heimlich*). Para Trías, lo *heimlich* o *unheimlich*, lo siniestro, es aquello que fue familiar y ha llegado a resultar extraño; por tanto, afecta las cosas conocidas. En la fotografía, aquel horror vive como proximidad, como algo aparentemente costumbre. Sin embargo, ¿cuáles son las motivaciones para que ciertas situaciones, personas e incluso cosas despierten un efecto siniestro en nosotros?

Entre las situaciones angustiosas o siniestras por excelencia están: la incertidumbre de que un ser inanimado sea viviente y que un ser viviente se encuentre inanimado. La duda de lo animado e inanimado es latente en la fotografía de crónica roja. Ojos entreabiertos, vívidos y bocas, enmudecidas, deseando gritar, nos dan la impresión de que no estamos delante de fotografías de cadáveres sino de personas vivas. Situación que provoca una ambivalencia entre lo humano, la vida y lo inhumano, la muerte.

E.T.A. Hoffmann cristalizó esta manifestación de lo siniestro en una de sus narraciones más populares: *Der Sandmann* (El arenero). Cuenta la historia de un joven estudiante, Nataniel, quien queda prendado de Olimpia, una figura de cera con apariencia humana. Tiempo después, Nataniel enloquece al presenciar destrozada a la muñeca Olimpia, con sus ojos ensangrentados y fuera de sus cuencas. La incertidumbre de lo animado e inanimado, en la narración de Hoffmann, se presenta como un motivo siniestro, al igual que el tema de los ojos, que analizaremos más adelante.

A juzgar por Freud, la incertidumbre de que un ser animado sea viviente es condición fundamental para que ciertas situaciones se conviertan en siniestras. La mujer de la fotografía 3 refleja, con exactitud, lo siniestro. Su rostro, especialmente sus ojos, lucen con vida, lucen humanos. La vida y la muerte parecen poseer a la persona al mismo tiempo. Provocando en nosotros un sentimiento angustioso no solo por la tragedia ajena, sino también por la duda entre lo animado e inanimado.

Evidentemente, la fotografía de crónica roja ha tomado varios elementos estéticos, pero, sobre todo, con un alto contenido psicológico y dramático a la hora de componer sus imágenes. Cada una de ellas construye una estructura profundamente relacionada con un enmascaramiento simbólico reprimido, temido por el hombre.

### 2.3.2. La mirada siniestra



Imagen 4. Así fue la matanza de padre y dos hijos. (Extra, 2005, pág. 6)

Esta vez nos encontramos frente al rostro de un hombre, desprovisto de sus ojos. El primer plano de esta imagen muestra al personaje de la cabeza a los hombros. La cámara explora el rostro, permitiendo un cierto grado de intimidad con el objeto fotografiado. La presente fotografía hace especial énfasis en las cuencas vacías del sujeto, por lo que el aporte dramático es aún más intenso.

Si bien el primer plano nos ubica en una invasión del campo de la conciencia, la tensión incrementa con el contrapicado de la fotografía. Provoca que la imagen del individuo aumente, hasta el punto de exaltar y magnificar su muerte. Particularidades como las cuencas vacías de sus ojos son agrandadas, desvelando uno de los temas más siniestros y recurrentes en la fotografía de crónica roja: los ojos.

No es casual que la representación siniestra de los ojos junto con la lesión de órganos, sea un *leitmotiv* en la crónica roja. Para Trías, toda imagen, que alude a la amputación de partes valiosas del cuerpo, como los ojos, provoca un vínculo con lo siniestro y la idea de castración. La fotografía del hombre desprovisto de ojos apunta a varios ejemplos, tanto de la literatura como del cine, que han abordado lo siniestro desde la castración.

Como mencionamos anteriormente, Hoffman es el maestro de lo siniestro. En su obra, *El Arenero*, el tema del ojo mutilado se presenta cuando la muñeca de cera, Olimpia, es herida en sus ojos y Nataniel cae desesperación frente a lo macabro de la escena. En *Los pájaros* de Hitchcock la madre de la protagonista tiene una visión en la que los ojos de su

vecino son arrancados por los pájaros. El tema reaparece en otro de sus films, como es el caso de *Psicosis*. La madre de Bates, al volverse hacia nosotros, muestra su faz siniestra, con las cuencas de sus ojos vacías. Escena que guarda una estrecha relación, casi cinematográfica con la imagen 4.

Para Trías, el tema de los ojos sugiere la idea de un abismo, que se introduce en los ojos de quien lo ve. Entonces, la mirada del observador, el lector, descubre aquello que teme ver, pero que, al mismo tiempo, le fascina. Así, encontramos otra característica de lo siniestro, hablamos de la realización del deseo escondido; cuando lo fantástico, deseado de forma oculta, se produce en lo real. Lo siniestro se cobija en la realización absoluta de un deseo profundamente escondido.

### 2.3.3. La repetición de lo semejante



Imagen 5. También le sacaron los ojos. (Extra, 2005, pág. 2)

Nuevamente, descubrimos el motivo siniestro, por excelencia, de la crónica roja: los ojos. En la fotografía se muestra un gran primer plano del rostro de un hombre desprovisto de ojos. El sentido de este plano es mucho más íntimo y agresivo que los anteriores, pues resalta agresivamente el objeto. La impresión de angustia y malestar, para el espectador, es reforzada considerablemente.

El ángulo de la fotografía es un picado. El individuo es fotografiado, ligeramente, de

arriba hacia abajo. Con este ángulo, el punto de vista consigue minimizar la imagen de la persona. Por lo tanto, la captación de la realidad, en esta imagen, se concentra en la faz desprovista de ojos. El contenido de esta fotografía es estrictamente simbólico, debido a que retoma el tema de los ojos; es decir la repetición de lo semejante, otra manifestación de lo siniestro.

En la fotografía de crónica roja es posible descubrir la repetición de una situación, en condiciones idénticas. El retorno de lo semejante, según Freud, es la repetición de los mismos rasgos faciales, destinos e incluso actos criminales. Como vemos, el factor de repetición en esta imagen es siniestro, puesto que el motivo de la castración, a través de los ojos, se vuelve recurrente. La razón para que una situación recurrente derive en un efecto siniestro se debe a una actividad psíquica dominada por un impulso de repetición, propio de los instintos.

Las mismas condiciones, incluso los mismos móviles en esta fotografía nos enfrentan a una combinación siniestra. Imponiéndose la noción de lo nefasto, donde en otro caso sería una simple coincidencia. El factor de la repetición de lo semejante, según Trías, provoca la sensación de *dejá vu*, de cierto horror o fatalidad. Esto sumado al titular de la portada de la noticia que reza: “*También le sacaron los ojos*”. El “*también*” da cuenta de un genuino retorno de situaciones y destinos, provocando una atmósfera siniestra, que sugiere que aquel destino *también* puede sucedernos.

Al considerar la posibilidad de que el infortunio *también* nos atrape, se descubre un nuevo motivo siniestro: el doble o el otro yo. Este individuo, o doble, es siniestro porque lleva consigo maleficios y presagios funestos. Para O. Rank, investigador sobre el tema del doble, la noción del doble tiene relación con la imagen en el espejo y el miedo a la muerte. El doble figura como un mensajero de la muerte.

La idea del doble consiste en la aparición de personas, que por su figura igual son consideradas como idénticas. Esta noción se ve cristalizada en el espectador, quien presiente que, a través de la fotografía, se ve reflejada su propia muerte. El individuo interioriza la idea de que el sujeto sin vida es un doble sí mismo.

## 2.4. La crónica roja: la nueva cultura cómica popular



Imagen 6. Linchado a golpe, piedra y bala (Extra, 2005, pág. 2)

Esta vez, nos enfocaremos en la fotografía del lado superior izquierdo. Hallamos un plano medio del cadáver de un hombre y una persona observando al difunto, con una ligera sonrisa. Como vimos anteriormente, el plano medio presenta una acción con manos o brazos, pero también posibilita pláticas entre personas. Mediante este plano es posible evidenciar el irónico diálogo, y contraste, entre la vida y la muerte.

El ángulo de la imagen, un contrapicado, está dispuesto para que el individuo de pie dé la impresión de superioridad y triunfo sobre el difunto. A la vez, suscita una contraposición entre el individuo y el cadáver, consiguiendo empequeñecer al difunto. La leve sonrisa del sujeto posee un significado alegórico, relacionado con las fuentes cómicas de la cultura popular

Es preciso entender la cultura cómica popular como una reestructuración de las concepciones artísticas e ideológicas burguesas. La crónica roja, al tomar los principios de la cultura cómica, establece contrastes inimaginables con la fotografía como, por ejemplo, la risa del hombre que observa fijamente al cadáver. El humor del pueblo,

particularmente la risa popular, es uno de los fundamentos sobre los cuales se yergue la cultura cómica (la crónica roja).

El espectáculo carnavalesco, propio de la cultura cómica popular, está basado en el principio de lo cómico. Durante la Edad Media y el Renacimiento, la risa cobró importancia no solo en la vida del pueblo sino también en los estratos más altos. Tanto lo serio como el humor era igualmente legítimos en la vida de las personas. La crónica roja, a través de estas imágenes retoma los postulados de la cultura cómica carnavalesca.

Actualmente, la risa está desvirtuada y es vista como una expresión fatua, alejada de los ordenamientos de lo serio. No obstante, la crónica roja recupera elementos de la cultura cómica popular, como la risa, para materializarlo en la fotografía. Entonces, encontramos imágenes como la del sujeto, que mientras sonríe, observa el cuerpo sin vida de un hombre.

Las nuevas formas del humor, en la actualidad, son la viva imagen de viejas prácticas de la cultura popular, en las que se desconoce cualquier tipo de diferenciación entre actores y espectadores. Por ejemplo, la comicidad en la fotografía de crónica roja nos recuerda los funerales de la antigua Roma, donde se lloraba, a la par que se ridiculizaba al difunto.

Las nuevas formas de espectacularización de lo cómico, como la fotografía de crónica roja, entregan una visión del mundo y las relaciones humanas totalmente diferentes a las convencionales. Para Bajtín, por medio de estas manifestaciones del humor, se construye una segunda vida y un segundo mundo, para quienes integran este carnaval. Todos forman parte de esta realidad paralela, donde la que risa sobrepasa los límites de la muerte.

Precisamente, la risa guarda correspondencia con el tiempo y las estaciones, por lo tanto, tiene una relación bastante estrecha con la vida y la muerte. En esta fotografía, la crónica roja rescata, exclusivamente, su relación con la muerte. A juzgar por Bajtín, la risa despreocupada del hombre exhibe una mirada alegre hacia el porvenir, que ríe frente a la muerte y los funerales del pasado y presente.

A pesar de su tono positivo, la risa carnavalesca detenta cierta ambivalencia. Actúa como una máscara detrás de la cual subyacen otros deseos, probablemente, no manifiestos. Si bien la risa carnavalesca es alegre, llena de alborozo, también es burlona, niega y afirma, al mismo tiempo que, amortaja y resucita. La risa del hombre de pie demuestra la ambivalencia de la sonrisa y el deseo oculto.

La risa pone en evidencia la dualidad de la vida y la importancia del deseo humano que, pese a ciertas restricciones, puede burlar y sobreponerse a censuras y prohibiciones. El deseo fundamental (homicida) se hace manifiesto a través de “*zonas sustitutivas*”, como la risa carnavalesca, donde halla cierto grado de libertad. Tal y como lo demuestra el hombre de la fotografía, que ríe frente a la tragedia ajena.

Los deseos primarios son realizados, produciéndose en lo real lo profundamente anhelado. Así, crímenes ancestrales, parricidios, homicidios y devoraciones caníbales son representadas en esta, como en muchas otras fotografías de crónica roja. De ahí la posibilidad de que espectador disfrute inconscientemente que se escenifique un conflicto tan íntimo.

### 2.4.1. La risa en la cultura cómico popular



Imagen 7. Pagaron en La Alegría (Extra, 2005, pág. 4)

La crónica roja desvela la noción de un segundo mundo al revés, caracterizado por formas paródicas, degradaciones y derrocamientos bufonescos. La presente imagen, junto con su título, dan prueba de ello. En la fotografía 8 hallamos la silueta de dos personas, fotografiadas de pies a cabeza. El plano general de esta imagen dirige nuestra atención hacia los cuerpos sin vida de estos hombres, provocando una atmósfera melancólica.



La tensión psicológica, que proporciona dicho plano, encaja con los ángulos de la imagen. El ángulo de ambas fotografías es un picado. El uso de este ángulo, como hemos visto, crea un punto de vista aberrante, en el que el sujeto se ve aplastado, víctima de la desgracia. La visión que se consigue es minimizar el personaje, rebajándolo hasta el nivel del suelo.

Bajo este contexto, la importancia de la risa en la crónica roja se muestra como un elemento sustancial. La verdadera importancia de la risa popular y sus diferentes manifestaciones cobra sentido a la hora de comprender problemas relacionados con el buen vivir o el buen morir. Desde otra perspectiva, la muerte se manifiesta a partir de la jocosidad, así hallamos titulares como: “*Pagaron en la Alegría*”. Expresiones cómicas como esta, afirma Bajtín, promueven una atmósfera de libertad, dentro de esta segunda vida del pueblo, vida carnavalesca.

El humor carnavalesco, representado por la risa, se distingue por su naturaleza festiva y universal. En el carnaval, al no distinguirse relaciones jerárquicas, todos ríen, incluso los mismos burladores. En la Edad Media y el Renacimiento, la risa era tan relevante en la vida del pueblo, que instituciones como la Iglesia reconocían la necesidad de legalizarla.

La cultura popular de la risa se hizo acreedora a licencias excepcionales. Se le otorgó espacios específicos en la sociedad para desarrollarse, tales como la plaza pública y las fiestas carnavalescas. En la actualidad, la crónica roja supone una especie de plaza pública, con privilegios particulares, donde la risa carnavalesca y la vida material y corporal encuentra cabida.

La risa era tan indispensable para el hombre de la Edad Media y el Renacimiento, que fue considerada como una *segunda naturaleza*, asociada a lo material y corporal; es decir con la embriaguez, la glotonería, los orificios del cuerpo, las relaciones sexuales y los instintos más bajos. Esta *segunda naturaleza* era incapaz de manifestarse dentro del culto oficial, por lo que necesita ser liberada mediante la risa en los espectáculos carnavalescos.

En la crónica roja es posible descubrir la *segunda naturaleza* del hombre de la que habla Bajtín. En sus fotografías y contenido, a través de la desgracia, se evidencian rasgos de lo material y corporal. Por lo que se pone de manifiesto la importancia de liberar esta segunda naturaleza, reprimida en la esfera oficial y su seriedad extrema.



Titulares como el de la presente fotografía, indican nuevas formas de concebir el mundo a través de la risa carnavalesca. El lenguaje familiar, propio del carnaval, se pone en descubierto en los periódicos de crónica roja, la nueva plaza pública. Igualmente, se despliega el carácter positivo y regenerador de la risa. Risa renovadora, pues posee una connotación positiva, vinculada con la muerte de lo viejo y la liberación.

El aspecto positivo de la risa va más allá de su función regeneradora, también se manifiesta como un triunfo sobre el miedo y la seriedad de la cultura oficial. La victoria de la risa se sobrepone al miedo moral hacia las prohibiciones de la autoridad, el poder divino e incluso la muerte. A través las monstruosidades cómicas, el mundo de la “cultura oficial” es vencido por la risa. Las imágenes cómicas de la muerte, la violencia ridiculizada, el dolor parodiado y los alegres suplicios vencen a lo terrible, convirtiéndolo en inofensivo.

Contrario a los comentarios alrededor de la crónica roja y el miedo, esta vence al temor mediante la burla de lo que se sospecha. Lo terrible se transforma en un juego alegre, la fotografía del hombre sonriente junto con los titulares jocosos representa el triunfo sobre el miedo. La comicidad en la fotografía de crónica roja actúa como una forma defensiva y alegre frente al exterior. La risa no es indispensable únicamente en la crónica roja sino en todas las manifestaciones de la verdad sin velos.

La estrecha relación entre las imágenes carnavalescas y la fotografía del sepelio del jugador Otilino Tenorio es indudable. Las imágenes festivas del carnaval tienden a encarnar la imagen misma del tiempo dador de la vida y de la muerte. Ritual carnavalesco que continúa vigente en la actualidad, pero a través de formas particulares de comunicación, tales como la fotografía de crónica roja.

El carnaval y sus múltiples manifestaciones, a lo largo del tiempo, no distinguen clases sociales, están hechas para todo el pueblo. Al igual que las celebraciones carnavalescas de la Edad Media, en la actualidad, los espectadores no asisten al carnaval, lo viven a través de la lectura jocosa de periodismo de crónica roja.

El carnaval se convierte en la segunda vida de las personas, ganando una relevancia sumamente importante. Para Bajtín (1999), “el carnaval es la vida misma la que interpreta y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia” (p.14). El segundo mundo del pueblo

también se constituyó alrededor de nuevas formas de expresión dinámicas y símbolos del carnaval, como lo veremos en la siguiente imagen.

## 2.5. La crónica roja como medida cathartica



Imagen 8. Otilino pasó al mejor equipo (Extra, 2005, pág. 2)

A diferencia de los planos, anteriormente analizados, en esta fotografía encontramos un sinnúmero de detalles simbólicos, como las manos de una multitud de personas alrededor del ataúd. El plano general se caracteriza por mostrar un amplio espacio de la escena, visualizando todos los elementos que se encuentran en ella.

El plano general logra en el espectador un punto de vista, donde el hombre se convierte en un objeto minúsculo. En el contexto de esta fotografía, la tonalidad psicológica es bastante pesimista. Objetiviza al sujeto hasta convertirlo en un ser minúsculo en medio de una atmósfera desmoralizante. El hombre y sus deudos, con este plano, quedan diluidos en el entorno.

La desolación de la desgracia se vuelve más intensa con el contrapicado de la fotografía. Los elementos de la escena son magnificados. Aumentan las proporciones de las personas o los detalles hasta aureolarlas. Así, por ejemplo, las manos, que rodean el ataúd, son exaltadas, consiguiendo una impresión sobrecogedora. También, desde este ángulo, la dimensión del ataúd aumenta considerablemente, reforzando dramáticamente la escena.

Cuando hablamos de la crónica roja aludimos a situaciones relacionadas con la tragedia.

A pesar de las condiciones histórico-sociales, la tragedia griega se ha convertido en un modelo vigente a lo largo de los años. ¿A qué se debe su vigencia? Su importancia universal responde a un modelo antropológico- inconsciente.

Aristóteles concibe la tragedia griega como la imitación (*mímesis*) de una acción, la que a través de la compasión (*éleos*) y el temor (*fobos*), suscita la purificación (*catharsis*) de las emociones. La crónica roja concibe la tragedia como un componente fundamental en la creación de sus imágenes.

El pesar por el infortunio del otro es manifiesto en la presente fotografía. Si bien, el espectador no es a quien le sucede el infortunio, este se identifica con la tragedia. Para Freud, el sujeto hace la falta como suya. Producto de esta identificación (*mímesis*), el espectador engendra dos emociones contrapuestas: compasión, *éleos*, y temor, *fobos*.

El espectador llega a identificarse al grado de sentir compasión (*éleos*) en virtud del padecimiento del otro. Sin embargo, aquel com- padecerse del otro se ve rodeado por el temor (*fobos*) hacia la tragedia que embiste al hombre. El temor puede transformarse en terror, a causa de la situación profundamente amenazante.

La compasión y el temor son sutilmente abordados en la crónica roja. Precisamente, el contenido de sus fotografías busca causar las sensaciones, que provoca la tragedia griega. En la imagen 8, el *éleos*, la compasión, se expresa a través de símbolos como el aluvión de manos sobre el ataúd del difunto. La multitud de personas se compadece de la desgracia del otro y su sentimiento se materializa en aquellas manos, casi aferradas, al féretro.

Sin embargo, la compasión viene acompañada de un profundo temor hacia la muerte. Lo que quiere decir que, la desgracia o amenaza es vivida por el espectador a causa de la identificación con el otro, como menciona Trías. El *fobos* está presente en la fotografía de crónica roja de varias maneras.

Tras este proceso de identificación (*mímesis*), compasión (*éleos*) y temor (*fobos*), se deriva lo que Aristóteles llama *catharsis*; es decir una purificación o purga. La *catharsis* permitirá la evacuación de humores y pasiones, que obstruyen la armonía psíquica. La sociedad quedará libre de la enfermedad, el exceso de emociones. Asimismo, la *catharsis* permitirá que la ambivalencia entre la compasión y el temor quede sublimada en *placer*. Placer que el espectador siente al saber que no es él a quien ocurre el infortunio.

Es en este sentido que la crónica roja y su fotografía actúan como una medida cathartica, que permite liberar pasiones reprimidas a través del uso de elementos de la tragedia griega. La desventura ajena actúa como un medio para alcanzar la purificación. El objeto de la crónica roja hace de chivo expiatorio para la purificación social de los males, que alteran la vida de la comunidad. Acertadamente, consideró la tragedia mediante la crónica roja es una medida de higiene social frente a los desequilibrios del alma (enfermedad).

## 2.6. Cuerpo sin órganos



Imagen 9. ¡Oti quedó destrozado! (Extra, 2005, pág.1)

La fotografía del cuerpo de Otilino Tenorio es sumamente explícita en varios sentidos tanto de composición como ideológicos. El plano medio corto de la imagen, que va desde la cabeza hasta pecho, pone de manifiesto el horror de su muerte. El uso de este plano presenta su cuerpo y órganos desmembrados. El contenido dramático se profundiza con el apartado de la fotografía ¡Cuidado! Esto puede pasarle a usted.

El ángulo de la toma es un picado, está dispuesta de arriba hacia abajo. Con este ángulo se consigue una impresión de horror sobre el destino del sujeto. Se nos permite visualizar al individuo al nivel del suelo y percibir la tragedia de este.

La corporeidad en la fotografía de crónica roja es sumamente explícita. Imágenes de cuerpos vaciados, desmembrados y, en ciertos casos, desprovistos de órganos son algunas

de sus manifestaciones. Como, por ejemplo, la atroz muerte de Otilino Tenorio. Vemos una imagen de un cuerpo abierto, un *cuerpo sin órganos*. Estas representaciones del cuerpo guardan un sustento ideológico y simbólico, que explica el porqué de estas manifestaciones tan crudas.

Gilles Deleuze responden esta inquietud sobre el sentido, que la crónica roja otorga a la corporeidad. Pero, qué es un *cuerpo sin órganos*. El *CsO* es un ejercicio de experimentación, en el que el sujeto, harto de los órganos, intenta despojarse de ellos. Esto quiere decir, despojarse del *yo* y romper la barrera conciliadora entre la norma (*super yo*) y las pulsiones (*ello*).

El individuo construye una serie de cuerpos, que lo acercan a su objetivo. En esta suerte de experimentación, la crónica roja forma parte de este proceso para alcanzar aquel *cuerpo sin órganos*. Particularmente, su fotografía cumple una función fundamental en esta deconstrucción del cuerpo. De ahí que la práctica del *CsO* se convierta un experimento tanto biológico como político.

La imagen de crónica roja responde a dos tipos cuerpos que, según Deleuze, para aproximarse al *CsO*. Hablamos del *cuerpo hipocondríaco* y el *cuerpo masoquista*. El primero caracterizado por una preocupación o miedo a padecer. Y, el segundo, el cuerpo masoquista, apoyado en la búsqueda de un cuerpo vacío, sin órganos.

El *cuerpo hipocondríaco* ocupa un lugar protagónico en la de crónica roja. Al exhibir cuerpos padeciendo, sus imágenes se revelan como una forma nueva para acceder al *CsO*. Lo único que queda de estos es piel y huesos. La fotografía del cuerpo de Otilino Tenorio destrozado contiene elementos del cuerpo hipocondríaco. Esta idea se refuerza con el titular que declara: “! Cuidado también le puede pasar a usted”. El espectador desarrolla, indirectamente, a través de este tipo de *CsO*, una preocupación a padecer.

El *cuerpo masoquista* está motivado por la pulsión de la muerte. En el masoquista el dolor no es el precio a cambio del placer. El sufrimiento, el dolor, tan solo son un medio para construir un *cuerpo sin órganos*. El dolor únicamente es el precio por romper la unión entre el deseo y el placer. El gozo permitirá distribuir las intensidades del placer e impedirá que se carguen de angustia o vergüenza.

En el contexto del *cuerpo masoquista*, el axioma de la doma cumple una función trascendental. Las fuerzas instintivas son destruidas y sustituidas por las fuerzas

transmitidas. La circulación de las fuerzas permitirá que se conciba la idea de que lo que le sucede a él también puede sucederme a mí. Creándose un cuerpo sin órganos, puesto que ya no existe un yo y un otro. Lo interior y exterior están fundidos en uno solo, creando un campo de inmanencia. El campo de inmanencia, para Deleuze, es el conjunto de CsO; es decir, diferentes formaciones sociales como agenciamientos artísticos, científicos, místicos e incluso políticos.

## 2.7. Lo abyecto



Imagen 10. Misteriosa muerte de anciana. (Extra, 2005, pág. 6)

La muerte, particularmente el cadáver es el *leitmotiv* de la crónica roja. Nadie se libra de la muerte, la juventud o la vejez son víctimas de ella. La anciana de la fotografía da cuenta de ello. El plano medio de la fotografía muestra la imagen viva de la muerte. Rasgos como su boca morada, ojos entre abiertos cobran énfasis en la presente imagen.

La muerte luce aún más despiadada, a través del ángulo contrapicado. Sus facciones aparecen magnificadas, lucen aún más terribles. Lo aberrante de la imagen como el charco de agua que se forma alrededor de la mujer vuelve un tanto asquerosa a la muerte. No obstante, continúa siendo algo que nos llama, en palabras de Kristeva algo abyecto.

Partiremos por entender lo abyecto en la crónica roja como una rebelión violenta hacia aquello que amenaza al sujeto. La muerte, en este caso, se vislumbra como la forma

máxima de abyección. El sujeto se siente amenazado por lo abyecto de la muerte. Sin embargo, este síntoma de asco y amenaza está contagiado por una cierta fascinación hacia lo abyecto.

El factor de lo abyecto, junto con lo siniestro, atraviesa todas las imágenes de crónica roja. En este caso, la abyección cobra el rostro de esta mujer, pues la muerte se presenta como algo tenebroso, turbio, *misterioso*, como reza el titular de esta noticia: “*Misteriosa muerte de anciana*”. Esta forma de abyección, con características sublimes, a más de sobrepasarnos, nos arroja a una realidad que nos aniquila.

Entonces, la crónica roja hace uso de lo abyecto, a través de elementos como el cadáver y los fluidos corporales para provocar este sentimiento de repulsión y amenaza. Así, por ejemplo, encontramos a esta mujer con varios indicios, que pueden considerarse como abyectos, tales como la especie de fluido que sale de su boca y su rostro morado, con rasgos de asfixia.

Todo esto, sitúa al cadáver como la expresión más repugnante del desecho (*la suciedad*). La muerte, mediante el cadáver es aquella suciedad, que rechazo para vivir. El motivo de la suciedad se encuentra presente en el contenido dramático de esta imagen, puesto que se muestra al cuerpo arrojado al límite, como un desecho.

Sin embargo, tras esta expresión de lo abyecto, como es el cadáver, existe un tipo de represión primaria, también abordada por la fotografía de crónica roja. La muerte y sus diversas manifestaciones subyacen bajo un tipo de represión primaria, recurrente en el individuo, como lo es la pulsión de la muerte, *leitmotiv* de la crónica roja, como forma de abyección.

Todo lo estudiado constituye un conjunto para analizar la fotografía de crónica roja. Con el objetivo de demostrar que, tras de esta manifestación periodística existe un mensaje en el que se puede encontrar lo sublime y lo siniestro en la imagen grotesca. Así como elementos carnavalescos y planteamientos filosóficos como los de Gilles Deleuze y Julia Kristeva.

### **Capítulo III**

#### **INTERPRETACIÓN TEÓRICA DE LA ESTÉTICA DE LA CRÓNICA ROJA EN EL DIARIO EL EXTRA**

En este capítulo se intentará establecer un diálogo desde distintas líneas teóricas tratadas en la disertación sobre la estética de lo grotesco. Se abordará la fotografía de crónica roja como una manifestación contemporánea relacionada con elementos de lo sublime y siniestro; la cultura carnalesca; la risa como medida para vencer el miedo; lo abyecto y la representación del cuerpo desorganizado.

Partiremos aclarando que toda fotografía remite a una representación de la realidad, así como a una determinada concepción del mundo. Su contenido material y dramático permitirá componer arbitrariamente una realidad. A partir de construcciones de carácter simbólico, encontramos un lenguaje particular, que nos remiten a una realidad, muchas veces oculta.

Contrario a ciertas nociones erradas, la fotografía de crónica roja cumple una función simbólica, pues atribuye una forma visual a un concepto, en este caso, la muerte. El contenido de sus imágenes subyace bajo planteamientos ideológicos, un tanto encubiertos. Elementos como las manos, los ojos, la boca e incluso sus titulares desvelan una connotación filosófica con respecto a la idea de la muerte.

Mediante la fotografía y su valor ontológico, el ser busca trascender y, de cierta manera, eternizarse. En la fotografía de crónica roja este valor apunta, secretamente, a la superación de la muerte. Dicha superación está reflejada en la perennización del cuerpo a través de la fotografía. Para el sujeto, la imagen de crónica roja procura responder a cuestionamientos relacionados con su existencia y la fugacidad de esta. No obstante, en la actualidad, la crónica roja se entrevé como un género periodístico carente de valor.

Actualmente, la fotografía de crónica roja es considerada como una aberración a nivel moral y artístico. Sin embargo, un diario de crónica roja necesita ser muy explícito en la exhibición del cuerpo destruido o mutilado. En dicho punto, confluyen tendencias artísticas y filosóficas, que construyen una teoría estética de lo grotesco.

Hasta qué punto las imágenes de tragedia hacen eco en lo artístico de la fotografía de crónica roja. ¿Cómo es posible que la muerte, el cuerpo en descomposición y pueden



abriguen en principios estéticos? Estas son algunas de las observaciones que nos motivan a reflexionar, a continuación, sobre varias de las manifestaciones estéticas presentes en la fotografía de crónica roja en uno de los diarios de mayor circulación a nivel nacional, hablamos de *Diario El Extra*.

### **3.1. El carácter sublime de la muerte**

Desde la antigüedad greco romana hasta la actualidad, la doctrina de lo bello es sinónimo de armonía y proporción. Cualquier muestra de la maldad o la fealdad del mundo es rechazada. Aproximarnos a la estética de lo grotesco consistirá en construir un fundamento artístico alejado de los principios de la perfección y el orden. Todo esto, nos proporcionará una visión más amplia de lo que implica una estética de aquellos objetos conceptualmente negativos.

El arte se encuentra en la libertad absoluta de tratar cualquier asunto y promover cualquier tipo de sentimiento. Incluso, si este supone un quiebre con los condicionamientos de la estética clásica. Repensar el ideal de lo bello nos pone delante de la atracción natural hacia objetos que, a pesar de ser valorados como negativos, monstruosos e innombrables, provocan placer estético al contemplarlos.

La estética, también, puede verse plasmada en lo horrendo y sus diferentes manifestaciones, como la fotografía de crónica roja. Sentimientos de una tonalidad, generalmente negativa, serán tratados en el arte grotesco. Expresiones tales como cuerpos caóticos alcanzados por la muerte se convierten en motivos dignos de representaciones artísticas de lo sublime.

La imagen de crónica roja es sumamente categórica a la hora de presentar el cuerpo, por lo que la reacción inmediata es de estremecimiento. La crónica roja es un hecho tan desordenado y caótico que la reacción inmediata es de dolor. La muerte excede tanto al hombre que este se siente amenazado por aquello que lo sobrepasa.

Sin embargo, detrás de aquella ocultación desconcertante subyace lo sublime, la Muerte. Contemplar su rostro informe y su cuerpo caótico despiertan el sentimiento de lo sublime. La Muerte actúa como un hecho divino, se muestra como plenipotenciario de lo infinito.

De ahí que el elemento siniestro de la muerte se convierta en condición para otorgar un efecto estético- sublime a la imagen de crónica roja.

La magnificencia de la muerte, al ser un principio superior, nos convierte en seres mínimos, insignificantes. En la crónica roja, el objeto de lo sublime provoca que el espectador reflexiona sobre su impotencia. Enfrentarse al abismo inconmensurable de la muerte, a través de la fotografía, vendrá acompañado de cierto horror. El sujeto es consciente de que puede ser alcanzado por la desgracia.

Iniciar la construcción estética de lo grotesco en la fotografía de crónica roja supone transfigurar el horror, que produce la muerte, en sensaciones elevadas. Convertir la banalidad de crímenes morales, venganzas manifiestas y actos ilícitos en situaciones motivadas por razones sublimes, tales como vindicar el honor de un hombre, que ha sido ultrajado.

El goce estético de la crónica roja radica en el distanciamiento entre el individuo y el objeto sublime. La fotografía capta perfectamente este ligero, pero necesario distanciamiento. Sin este alejamiento el espectador no concebiría el sentimiento de lo sublime, sino que se sentiría totalmente amenazado. El sujeto comprende muy bien este hecho, por lo que desarrolla placer al contemplar lo sublime en la muerte.

El entendimiento no basta para aprehender aquel objeto que nos excede y pone en suspensión todo límite (la muerte). No obstante, para captar y llegar a entender un objeto sublime como la muerte es necesario desarrollar una facultad muy importante: la razón. Solo a través de ella es posible plantearse problemas con el principio y el fin, la vida y la muerte, el destino y la inmortalidad alma.

El público que consume crónica roja es sumamente estigmatizado. Son considerados como personas iletradas, de gusto tosco. Pero, el espectador, mediante el uso de la razón, entiende el objeto sublime, comprende la muerte. Cuando logra captar el objeto sublime, este deja de ser amenazante. Así, el hombre que observa la imagen de crónica roja experimenta un goce moral. Reflexiona sobre su superioridad, al entender lo infinito detrás de lo sublime.

Advertir la desgracia del otro tensa las fuerzas, a la par de estar acompañado de cierto *horror*. Así pues, las representaciones de la muerte convierten a la crónica roja en una forma de lo *sublime-terrible*. Imágenes de cuerpos destrozados degeneran al sentimiento

de lo *sublime-terrible* hasta convertirlo en un *esperpento*. La perennización de la muerte en la fotografía de crónica roja es tan extraña, que llega a ser aberrante. Similar a las reliquias de los sepulcros de los santos.

### **3.2. La revelación de lo infinito en lo finito: la crónica roja**

Es cierto que lo bello es el comienzo de algo divino. Pero, el camino que conlleva está cubierto de un entorno sombrío, “peligroso”, alejado de lo reconfortante al espíritu. El sujeto, en su búsqueda de lo bello, se encontrará con inquietudes metafísicas, relacionadas con la trascendencia.

A más de ser un objeto con cualidades de lo sublime, la fotografía de crónica roja se dibuja con características de lo bello (lo divino oculto). Esta divinidad oculta, la muerte, se muestra atormentada. Sus imágenes nos remiten a momentos sombríos de la existencia humana, en los que la faz de la muerte es angustiosa. No obstante, abordar la muerte, a través de la imagen, muestra la trascendencia que existe tras de ella. El aspecto de una divinidad oculta en la muerte llevará al lector a plantearse preguntas sobre su existencia.

El rostro siniestro de esta divinidad antagonica, nos lleva a considerarla como una integración entre lo sublime y lo bello. Sin embargo, los límites de ambos sentimientos sobrepasan hasta desembocar en lo siniestro.

### **3.3. La fotografía de crónica roja y sus cualidades siniestras**

Analizar la estética de la fotografía de crónica roja es un ejercicio que también corresponde al psicoanálisis. Descubrir el origen de aquellas motivaciones que llevan al espectador a sentirse atraído por estas formas estéticas de la muerte tienen mucho que ver con impulsos emocionales inhibidos. Precisamente, el material estético de la fotografía de crónica roja consiste en emplear los impulsos primarios, inhibidos, para la construcción de cuerpos inorgánicos, así como de circunstancias en las que el destino jugó siniestramente.

La faz de la muerte en los periódicos de crónica roja es eminentemente siniestra. Detrás de estas manifestaciones, a primera vista casuales, está lo espantoso, aquello que afecta

las cosas conocidas y familiares. Este motivo es fundamental en la construcción de un contenido dramático en la crónica roja. Cada una de las imágenes demuestra cómo lo familiar, por ejemplo, un amigo, un conocido, un vecino, pueden convertirse en seres espeluznantes, siniestros.

El mismo hecho de presentar titulares como “*Cría Cuervos y te sacarán los ojos*” ponen en evidencia un trasfondo siniestro. Lo familiar, dejó lo seguro, se ha convertido en algo extraño e inquietante. En la crónica roja, la creación del contenido material y dramático se enfoca en presentar a la muerte como algo tan secreto y disimulado, que nadie puede advertir. La desgracia del otro turba a quien lo lee.

Al observar lo familiar convertido en algo espantoso el sentimiento de lo siniestro se apodera del espectador. Este percibe la posibilidad de que el infortunio del otro, de alguna manera, puede tocar a su puerta. El sujeto se visibiliza en la fotografía de un que pudo ser él.

### **3.3.1. El cuerpo sin vida, un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico**

Además del motivo de lo familiar inhóspito, el carácter animado de seres aparentemente sin vida despierta el sentimiento de lo siniestro con intensidad. La crónica roja emplea este elemento perfectamente en la producción de sus imágenes. Crea la incertidumbre de que el cuerpo sin vida de la fotografía aún tiene ligeros vestigios de existencia.

Como hemos visto en el capítulo anterior, el *leitmotiv* de la crónica roja es presentar cuerpos sin vida, pero con ojos entreabiertos, manos apuntando hacia algún lugar, gesticulaciones intentado comunicarnos, quizás aquello auxilio que nunca se pudo pronunciar. Estos elementos provocan angustia por parte del espectador. El cadáver en la fotografía de crónica roja no se muestra, completamente, como un ser sin vida. Al contrario, se nos presenta la fotografía de un ser posiblemente vivo, con un último aliento de vida.

La construcción de estas fotografías de autómatas nos pone delante de un cuestionamiento. ¿Nos encontramos delante de un mundo real, donde los muertos como seres vivos, o estamos delante de un mundo fantástico? Este hecho nos permite afirmar que la crónica roja construye un mundo nuevo, donde la certeza entre lo animado e inanimado se pone en cuestión a la hora de presentar sus imágenes.

Las imágenes de crónica roja son, efectivamente, un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico. Un ser sin vida, aparenta estar vivo sin serlo. Los fundamentos de lo real son excluidos de la fotografía. La construcción de lo fantástico, lo irreal nos ubica delante de una creación artística, estética. Siendo así que, la crónica roja elabora un escenario, donde la muerte forma parte de un universo fantástico, novelesco.

### **3.3.2. El otro yo: la identificación con la fotografía de crónica roja**

La atracción por la crónica roja podría derivar de un profundo sentimiento de identificación por parte del espectador. Al comprender lo siniestro de la desgracia ajena, el sujeto desarrolla un tipo de identificación frente a la fatalidad del otro. En esta suerte de identificación, el individuo pierde el dominio de su yo, colocando el yo ajeno en lugar del propio. El yo del difunto y su infortunio se convierte en el nuevo yo del espectador.

Proyectándose en el otro, el espectador desarrolla un tipo de perennización de sí mismo. Las imágenes de crónica roja persuaden al espectador de tal forma que este se ve reflejado en la tragedia del otro. Al hacer como suya la desdicha ajena, interioriza la idea de que el sujeto de la fotografía es él mismo. La fotografía actúa como espejo en el que el espectador observa su propia la muerte.

La sustitución del yo ajeno por el propio, a la vez, permite una observación, una autocrítica. Autocrítica que se muestra como una censura psíquica; es decir, como una conciencia sobre la muerte. Es entonces que, la muerte deja de ser comprendida como aquello innombrable. Ahora, es considerada como un período próximo a una nueva forma de entender la vida.

### **3.3.3. El elemento siniestro de la repetición de lo semejante en la crónica roja**

La repetición de ciertos temas y elementos es una fuente de lo siniestro en la crónica roja. El factor del retorno de lo semejante, en su fotografía, es el principio siniestro más importante a la hora de su producción. Hombres mutilados, seres desprovistos de ojos, miradas vívidas, bocas intentando exclamar algo, entre otros elementos son algunas de los más recurrentes. Precisamente, dicha recurrencia de motivos siniestros provoca un sentimiento amenazante para el espectador.

En esta repetición de lo semejante se impone la idea de lo nefasto, lo ineludible. Así, la crónica roja, a través de la reiteración de imágenes de cuerpos mutilados, despierta en el

individuo una sensación de *deja vu*. La reiteración de las mismas situaciones, bajos circunstancias similares, da la impresión de un destino próximo, funesto. Con la reincidencia de las mismas imágenes y las mismas muertes, ya no hablamos de casualidad sino de una suerte de algo siniestro. Como tampoco es casual que la crónica roja emplee este mecanismo para provocar un determinado efecto en el sujeto.

La crónica roja hace uso del impulso de repetición (*repetición compulsiva*) para provocar lo siniestro y, junto con esto, un sentimiento de identificación mucho más intenso. A causa de ello, el sujeto, consumidor de crónica roja, engendra un impulso de repetición compulsiva. Detrás de este impulso el individuo alberga sus instintos inhibidos.

#### **3.3.4. El leitmotiv en la crónica roja: la pérdida de órganos valiosos**

El motivo de los ojos es una de las formas más extendidas de lo siniestro. Incluso, su recurrencia es enfática en la fotografía de crónica roja. Imágenes que aluden a amputaciones, desplazamientos, tales como la de los ojos, las manos, los pies y oídos, nos pone delante de la angustia a perder algo valioso. La imagen de crónica roja emplea este sentimiento de pérdida, tan primitivo, para recrear esta sensación siniestra en el espectador.

La pérdida de los ojos se nos presenta como un registro macabro a través de la historia desde Edipo, la muñeca autómatas Olimpia, hasta la fotografía de crónica roja. Así, por ejemplo, el carácter percedero de los ojos se convierte en uno de los elementos más importantes y repetitivos a la hora de abordar lo siniestro en la crónica roja.

Perder órganos valiosos como la vista desvelan el principio de angustia a la castración. A través de la pérdida de los ojos, en la fotografía se nos muestra una castración atenuada. Este fundamento siniestro está asociado con el principio de la ley del talión. En la crónica roja, los crímenes relacionados con mutilaciones se apoyan en una vengas manifiesta, que consiste en pagar daño con daño, ojo por ojo.

### 3.4. La crónica roja y su relación con la tragedia griega

No en vano la tragedia griega es considerada como un modelo indiscutible y vigente a lo largo de los años. La crónica roja supo comprender su relevancia a la hora de crear su contenido dramático en las fotografías. Es importante destacar que la tragedia conmueve al espectador ante el infortunio ajeno, convirtiéndola en un motivo de lo sublime.

En la crónica roja, como en la antigüedad, la tragedia guarda una estructura formal estética. Esta estructura está comprendida por la imitación (*mímesis*), la compasión (*éleos*) y el temor (*fobos*). Cada uno de estos elementos se ven reflejados en varios aspectos de la fotografía de crónica roja.

Partiremos por el carácter mimético de la crónica roja. Mediante su fotografía, provoca en el individuo un sentimiento de identificación, *mímesis*, con el otro. La amenaza, personificada por la muerte, que visibiliza en el otro, es vivida personalmente por el sujeto.

Después de sentirse identificado con la situación, el individuo engendra una especie de compasión, *éleos*, por el sufrimiento del otro. Despertando un compadecimiento tal que suscita en el sujeto sentimientos de dolor. El espectador se apropia, hace como suya la falta ajena. Sustituye el yo ajeno, por el propio.

Sin embargo, frente a la identificación y la compasión, el sujeto desarrollará un sentimiento de temor, *fobos*. El fobos se provoca porque se patentiza aquello que ha estado inhibido en lo más profundo del sujeto. El espectador ve reflejado aquel temor a la muerte, su carácter siniestro a través de las fotografías de crónica roja.

En el curso de la tragedia en la crónica roja, estos sentimientos son contrarrestado por la liberación de emociones reprimidas, *catharsis*, que provoca todo este proceso. El espectador experimenta una liberación de emociones al contemplar la imagen. Solo mediante la catharsis el sujeto será purgado de todas aquellas pasiones pecaminosas. La crónica roja permite la evacuación de excesos y pasiones reprimidas, logrando una especie de purificación anímica a nivel social.

Esta medida cathartica permite que el sujeto comprenda que no es a él a quien ocurre la desgracia. Por lo tanto, sentimientos tan ambivalentes como la compasión y el temor quedan sublimados en placer. De ahí que, secretamente, el espectador disfrute que se

personifique mediante la fotografía conflictos tan íntimos. Así pues, este gusto por la tragedia deriva de una estructura inconsciente, donde los deseos primarios, en ocasiones siniestros, son realizados.

### **3.5. Un mundo inhibido y fantástico: la crónica roja**

La crónica roja y sus imágenes siniestras buscan que el espectador despierte aquellas concepciones abandonadas de una vida psíquica primitiva. La imagen es creada de tal manera, que permite al sujeto recuperar y confirmar creencias abandonadas. Hablamos de que la crónica roja, a través de sus elementos estéticos y siniestros, permite confirmar situaciones donde lo unimaginable es susceptible. Entonces, el espectador comprende que es posible matar al otro por la fuerza del deseo inhibido.

La imagen de crónica roja hace uso del deseo reprimido. La realidad psíquica del sujeto se ve transfigura en la realidad material. Sus fotografías presentan deseos parricidas, actos inmorales inhibidos, toda la realidad material retraída es exteriorizada en la crónica roja. Construye una realidad alternativa, en la que los deseos primarios son descubiertos.

La fotografía de crónica roja construye un mundo desde su evocación. Logra que nuestra realidad familiar se vea envuelta en un segundo mundo fantástico, donde los deseos reprimidos salen a la luz pública a través del periódico. A través de su imagen, usa un sinnúmero de medios para otorgar un contenido siniestro y estético a su producción.

El cuerpo vacío, muerto, estimula una fantasía, ahora manifiesta. La fotografía de crónica roja nos ubica en medio de una realidad deseada, pero muchas veces oculta. Lo fantaseado, profundamente anhelado, se cristaliza en la tragedia del otro. El deseo homicida de cada sujeto se refleja en la tragedia presentada en crónica roja.

Al situarse en la vida real, el artista detrás de crónica roja crea un mundo siniestro. Esto debido a que su contenido dramático se revela como una basculación entre realidad y ficción. Es un traer a colación, mediante recursos artísticos y psicológicos, lo siniestro y grotesco. Esta fusión refuerza el contenido estético de la imagen de crónica roja. A continuación, analizaremos el contenido siniestro desde la perspectiva de la estética de lo grotesco.



### **3.6. La estética de lo grotesco en la fotografía de crónica roja**

La crónica roja, a través de sus imágenes siniestras de la muerte, despierta lo grotesco. Logra que la confusión de los dominios, entre la vida y la muerte, se incorporen en la imagen monstruosa de cuerpos padeciendo y desproporcionados. Mediante el desorden de los dominios se nos proporciona una visión de aquella naturaleza desordenada, excluida del tradicional entorno estético.

Esta realidad desordenada, llamada muerte, en la actualidad, continúa excluida del ámbito artístico. Al presentar imágenes de cuerpos mutilados; ojos, con ligeros rastros de vida; crímenes ilícitos; vicios morales, la naturaleza de la fotografía de crónica roja se vuelve caótica. Es una realidad en la que prima lo imposible porque confluye la vida y la muerte en una sola expresión artística.

Entonces, la fotografía de crónica roja es considerada como aquello que no merece ser contado. Como una naturaleza vergonzante, despreciable para ser visibilizada a través de cualquier expresión estética. No se permite poner en evidencia un mundo diferente, oscuro, pero, sin embargo, rigurosamente más ordenado y real.

Aquel mundo oscuro y confuso de la muerte está cargado de manifestaciones aberrantes, pero, con un carácter simbólico, que radica en la transición que existe en los dominios de la naturaleza. La metamorfosis entre la vida y la muerte se ha hace manifiesta por medio de los cuerpos caóticos que engendra la muerte en la fotografía de crónica roja. La línea que divide la existencia de la expiración es palpable en el cuerpo sin vida. El arte de la fotografía de crónica roja es una imitación de la naturaleza grotesca.

La crónica roja adopta los elementos de este mundo despreciable y vil, que es la muerte, a través de la representación del cuerpo. Sus imágenes son una simbiosis entre lo humano y lo monstruoso. Encontramos una tendencia hacia personas desfiguradas; cuerpos sin órganos e incluso valiosos miembros mutilados. Las ordenaciones “perfectas” de nuestra realidad se ven anuladas por una naturaleza más real. Sus representaciones estéticas muestran la belleza de un mundo oculto, deforme.

### 3.7. Lo grotesco como cultura popular

La estética del cuerpo grotesco, junto con la unión de los dominios, recibe sus fundamentos de la cultura cómico popular, especialmente del carnaval. La reproducción de una realidad deforme, desprovista de proporción, adquiere un carácter cómico en la crónica roja. El cuerpo, la satisfacción de las necesidades humanas y la vida sexual aparecen bajo el los principios de la fiesta carnavalesca (principio material y corporal).

La degradación del cuerpo en la *cultura cómico-popular* de la crónica roja permite sublimar el cuerpo desorganizado. El despedazamiento corporal consigue transferir el principio material y corporal a un plano espiritual. En virtud del cuerpo abyecto, el espectador logra entrar en comunión con lo inferior del cuerpo: el vientre, los órganos genitales y la satisfacción de las necesidades naturales.

La representación del cuerpo en la crónica roja es, hasta cierto punto, horrenda, pero, también tiene un valor positivo y regenerador. Su significación ambivalente consiste en que, si bien la corporeidad es un tanto abrupta, está, a través de la risa, el sujeto engendra una mirada alegre hacia un porvenir un tanto siniestro, como es la muerte.

En las imágenes grotescas de crónica roja, la cultura cómica se convierte en una expresión ideológica y artística, que responde a fenómenos histórico-sociales. Así, por ejemplo, presenta la problemática que existe alrededor de la fotografía de muertos. Se pretende reposicionar a aquella realidad tan temida a través de connotaciones de lo sublime y lo carnavalesco.

El universo grotesco de la crónica roja ofrece una visión de las relaciones sociales diferente a la noción oficial. Aunque su tono festivo sea un tanto inverosímil y fantástico, la representación de la realidad es mucho más explícito. Frente al mundo oficial, la crónica roja ha construido un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres, el espectador, pertenece con mayor proporción. Esta segunda vida se ha construido entorno al carnaval y la risa carnavalesca.

La estética de lo grotesco en la crónica roja busca reformas todas las concepciones artísticas e ideológicas clásicas. Pone en cuestión la estética burguesa y su insistencia por esconder la naturaleza monstruosa. En los periódicos de crónica roja, como diario *El Extra*, no solo hallamos una teoría de lo grotesco sino también una alusión a la importancia del humor popular en la actualidad.

### **3.8. El universo carnavalesco de la crónica roja**

El carnaval es una forma concreta de vida en la crónica roja. El motivo carnavalesco está presente entre el arte (fotografía) y la vida. Sobre la base de su fotografía, la cotidianidad de la vida misma es la que encarna lo carnavalesco. Motivo por el cual, encontramos formas carnavalescas que van desde fotografías de hombres sonrientes, mirando el cuerpo sin vida de un hombre, hasta titulares jocosos.

La fotografía de crónica roja adopta elementos importantes del carnaval como su profunda relación con el tiempo. Es aquí donde la muerte se muestra como un aspecto fundamental en la nueva fiesta carnavalesca. El motivo carnavalesco en la crónica roja expone al cuerpo sin vida como un periodo de crisis, el que pretende ser superado a través del espectáculo cómico.

Aspectos serios, como la muerte, conforman el carnaval. Por ejemplo, los funerales, los crímenes pasionales y las manifestaciones relacionadas con el principio material y corporal son ridiculizados en la fotografía de crónica roja. Todos forman parte del espectáculo carnavalesco, nadie puede escapar de este. Los espectadores no asisten al carnaval, por el contrario, lo viven intensamente, al punto de sentirse identificados con este. El lector hace como suya la tragedia del otro. Se apropia tanto de ella que transforma el carnaval, que presenta la crónica roja, en su segunda vida.

El espectáculo carnavalesco de crónica roja rompe con todo tipo de lineamientos, es el único espacio donde la única ley que se vive es la de la libertad. Durante el carnaval, cualquier tipo de restricción ordinaria es abolida. Las reglas que rigen el mundo, los valores morales, los tabúes religiosos e incluso políticos son quebrantados en la imagen de crónica roja. Una liberación transitoria permite al individuo crear una segunda vida en la que establecerá nuevas relaciones, antes inhibidas.

La segunda vida, que suscita la crónica roja, muestra un mundo al revés, contradictorio al oficial. Las degradaciones de los cuerpos, las formas paródicas de la muerte y las profanaciones un tanto bufonescas hacen eco tanto en sus imágenes como en sus titulares. La parodia que encontramos no es puramente negativa, al contrario, presenta a la muerte como un hecho alejado de las nociones negativas. Su faz cobra un sentido distinto, se revela como una segunda vida festiva.

### **3.8.1. La crónica roja como la nueva plaza pública**

Las manifestaciones grotescas en la fotografía de crónica sobresalen a través de formas cómicas representadas en la plaza pública. Periódicos de crónica roja, como *El Extra*, actúan como las nuevas plazas públicas, pues descartan cualquier especie de reglas y tabúes vigentes en la cotidianidad de la “cultura oficial”. Permitiendo la creación de un lenguaje familiar, sin restricciones, imposible de establecer en otros aspectos de la vida ordinaria.

El Extra, como plaza pública, funda un tipo particular de comunicación impensable en la vida oficial. De esta suerte, se hace uso de nuevas formas lingüísticas, prohibidas en la comunicación oficial. Géneros inéditos, cambios de sentido o eliminación de ciertas formas comprenden el lenguaje familiar en la plaza pública, la crónica roja. Así pues, el uso de groserías, expresiones injuriosas, blasfemias o palabras muy largas establece una atmósfera de libertad en la vida carnavalesca.

La jocosidad y la risa es fundamental en el lenguaje familiar, propio del carnaval. La crónica roja, como nueva plaza pública, cristaliza el principio de la risa en sus fotografías. Hombres riendo frente a un cuerpo sin vida, titulares llenos de ocurrencias, entre otros elementos, carnavalizan a la muerte. Su aspecto lúgubre y tenebroso es superado por el triunfo de la risa a través de dichas manifestaciones.

### **3.8.2. El principio de la risa en la crónica roja**

Muchas personas suponen que la crónica roja hace uso de la risa deliberadamente. Consideran esta expresión como una diversión burda de las clases populares de la sociedad. Los seres “inferiores” son los únicos capaces de encontrar gusto en las diversas manifestaciones de la risa. Es así que, la crónica roja es entendida como una expresión fatua, carente de significado.

Contrario a este juicio, es importante destacar que la risa es empleada para evidenciar una concepción alternativa del mundo y el hombre. Este singular punto de vista percibe los conflictos del hombre, tales como la muerte, de una manera diferente al punto de vista serio. Solamente mediante la risa es posible comprender aspectos excepcionales de la muerte, como su naturaleza festiva y regeneradora.

El mundo deforme es captado desde la comicidad en la crónica roja. Su humor no está dirigido únicamente a aspectos negativos sino a toda la realidad supuestamente perfecta. La muerte es burlada, como una forma de irse contra estos lineamientos de lo ideal. La risa permite resolver problemas de orden ontológico tales como la muerte.

Al enfrentar la muerte, el contenido cómico de la fotografía de crónica roja permite un renacimiento corporal y material en el espectador. Este supera la noción de la muerte como un fin irreparable. Ahora, a través de la risa, la muerte es entendida como una fase necesaria para la renovación permanente.

### **3.8.3. La risa en la crónica roja, un triunfo sobre el miedo**

Se ha generalizado la idea de que la fotografía de crónica roja crea una cultura del miedo en la población. Muchas veces, sus imágenes, al ser tan explícitas en la representación de la muerte, son consideradas como formas a través del morbo es fomentado. Sin embargo, este pensamiento se aleja totalmente de la realidad.

Si bien la muerte es temible, la crónica roja emplea, audazmente, la risa como un recurso para ridiculizar lo espeluznante. A través de titulares jocosos e imágenes, que burlan la muerte, la crónica roja vence de una manera subrepticia el miedo. Lo siniestro pasa a convertirse en algo alegre. La ambivalencia de la risa en la crónica roja es Aquí la ambivalencia de la risa

La seriedad y el miedo que ejerce la cultura oficial, la divinidad y sus castigos, pero, sobre todo, la muerte es vencida por medio de la risa. La representación de la monstruosidad cómica, la violencia y crímenes morales ridiculizados y las imágenes cómicas de la muerte permiten vencer el miedo que ejerce la esfera oficial.

En la imagen grotesca de crónica roja, la risa cumple un rol fundamental, pues contrarresta cualquier tipo de temor hacia las diferentes manifestaciones de la muerte. El contenido de sus titulares permite que el sujeto entienda a la muerte desde una visión carnavalesca, en donde los aspectos serios, como este, son considerados como cómicos.

### 3.9. El cuerpo sin órganos en la imagen de crónica roja

La crónica roja abraza los postulados de cuerpo sin órganos (*CsO*) en lo que respecta a su construcción fotográfica. La necesidad de un cuerpo desprovisto de órganos es fundamental para alcanzar la alegría y el éxtasis. Solo a mediante este proceso, imprescindible, para la imagen de crónica roja es posible transfigurar lo temible de la muerte.

Esta suerte de experimentación, que lleva a cabo la crónica roja, implica una ruptura infranqueable entre la norma (super yo) y las pulsiones (ello). Únicamente a través de este quebranto es posible llevar a la realidad aquello inhibido por el sujeto. De este su carácter tan explícito en las representaciones de cuerpo.

La crónica roja emprende un ejercicio de experimentación en la que cualquier tipo de orden es anulado por completo. Periódicos como *El Extra* son la viva representación de un cuerpo inorgánico. Desde su contenido hasta la disposición de sus imágenes anulan toda organicidad, toda norma. El deseo de este cuerpo inorgánico llega a su cúspide a través de su fotografía, puesto que mediante este cualquier principio de distribución es suspendida.

En la imagen de crónica roja encontramos dos tipos de *CsO*: *el cuerpo paranoico* y *el cuerpo masoquista*. Es importante mencionar que, cada uno de estos cuerpos no tiene ningún centro que los ordene. Todos están regidos por el caos y la falta de organicidad. Prueba de ello son las representaciones caóticas del cuerpo presentes en las fotografías de diario *El Extra*.

La preocupación o el miedo a padecer son características del *cuerpo paranoico*. Este tipo de cuerpo se presenta en la crónica roja por medio de sus imágenes tan crudas de la muerte. A través de ellas se genera una preocupación escalofriante. El espectador genera una manía por aquel suceso imprevisto, aquella muerte estrepitosa y todo aquello que lo acerque a situaciones relacionadas con la muerte.

El *cuerpo masoquista*, fundamental en la crónica roja, procura despojarse completamente de los órganos. Es menester sustituir las fuerzas instintivas por las fuerzas transmitidas. Esto permitirá que se engendre la idea de que lo que le sucede a él, puede ocurrirme a mí. La circulación de fuerzas permitirá que el individuo llegue a este razonamiento.

Para la fotografía de crónica roja, el axioma de la doma es sumamente necesario a la hora de transmitir las sensaciones, que se logran mediante la imagen. A la vez, el espectador hace como suyo este pensamiento y, de cierta forma, intenta llegar a un cuerpo sin órganos, a través del *cuerpo masoquista* de la fotografía.

El sufrimiento o el dolor no son un fin para el CsO ni para la crónica roja. Estos sentimientos, únicamente, actúan como un medio para construir un cuerpo inorgánico. Entonces, ambivalencias tales, como las que hemos mencionado anteriormente, forman parte de este cuerpo desprovisto de cualquier tipo de lineamiento. Cada uno de estos elementos responden, subrepticamente, a la construcción de un *cuerpo sin órganos*.

### **3.10. La fotografía de crónica roja: el no-objeto de lo abyecto**

Entendemos que lo abyecto no es un objeto en particular, sin embargo, la fotografía de crónica roja se muestra como una de sus manifestaciones. La abyección es aquel linde de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. La crónica roja, especialmente, la muerte, se revela como aquello que resulta innombrable. Por lo tanto, todo crimen solapado, cualquier venganza manifiesta son vivas representaciones de lo abyecto.

La crónica roja se apoya en lo abyecto, debido a que rechaza la ley y la corrompe de todas las maneras posibles. Su contenido expresa una representación perversa. Mata en nombre de la vida, y vive al servicio de la muerte. La crónica roja se revela como juez y parte de sus propias manifestaciones de lo abyecto. Por un lado, presenta al fallecido, pero, por otro, se compadece del mismo.

La muerte, particularmente el cadáver, es la máxima expresión de la abyección. El cuerpo destrozado es la muerte infestando la vida. Las fotografías de crónica roja se apoyan en el principio de la abyección. En la crónica roja, cada una de sus imágenes evidencia cómo la muerte, lo abyecto, infestan cada centímetro de vida hasta aniquilarla o destruirla.

No obstante, aquel cadáver empieza por sugerirnos. El carácter abyecto de la muerte en la crónica roja nos confronta con los estados más frágiles del hombre, donde lo animal cobra voluntad. En lo abyecto se ven representados aquellos deseos primarios, olvidado en algún momento de la vida del espectador.

El espectador no asimila nada del cuerpo abyecto (*la crónica roja*) sino que, a través de él, se expulsa, se abyecta. En este expulsar el sujeto genera un nuevo yo. A través de la imagen de crónica roja, el individuo se expulsa a sí mismo. La crónica roja actuará como una medida para la liberación, expulsión, de deseos inhibidos.

### **3.11. La fotografía como nueva manifestación del doble**

Después de un exhaustivo análisis sobre los motivos siniestros, la imagen de crónica roja se configura como la representación contemporánea de la idea del doble y, la figura del tiempo, la Muerte. Diríase que la fotografía *post mortem*, al recoger un instante, edifica una doble realidad siniestra. Por un lado, construye un otro de mí mismo y, por otro lado, representa, implícitamente, la figura de la Muerte.

Observar la foto de un cuerpo sin vida, a distancia, puede parecer insignificante; sin embargo, oculta un trastorno psíquico, que Freud llamó sustitución del yo ajeno por el propio. Capturar una realidad siniestra acerca al espectador a una microexperiencia de la muerte, convirtiéndolo, también, en un espectro. Por esta razón, no es de extrañar que Barthes emplee, intencionalmente, el término *spectrum* al referirse al objeto fotografiado.

La Fotografía convierte al sujeto en objeto, la imagen de crónica roja no es la excepción. El fotógrafo de crónica roja manipula al fallecido, lo obliga a posar, construyendo, de esta manera, un objeto. Este motivo da cuenta que el fotógrafo lucha porque la imagen no sea la Muerte en sí misma, aunque este fotografiado a la misma. De ahí, la principal razón por la que se muestran sujetos con ligeros rastros de vida.

La aventura como principio fotográfico para provocar fascinación hacia ciertas fotos se encuentra presente en la crónica roja. El principio de aventura en este tipo de periodismo proviene de la copresencia de dos elementos heterogéneos: la vida y la muerte. Los elementos discontinuos en la imagen de crónica roja son muy importantes. Encontramos dos mundos híbridos contrastados: el mundo de la muerte, a través de la representación abyecta del cadáver y el mundo de la vida, mediante sujetos, que contemplan la muerte.

La copresencia de dichos elementos heterogéneos pone en evidencia una regla estructural: el *studium* y el *punctum*, que responden al porqué del interés en ciertas fotos. El *studium*, en la crónica roja, se ve representado por un interés general y, casi, cultural hacia la



muerte. El *punctum*, en cambio, es ese detalle que *punza* los puntos sensibles del *Spectator*. Este tipo de periodismo hace uso, principalmente, de este elemento en sus imágenes, puesto que crea detalles que nos pinchan.

El *choque fotográfico* es otro de los principios, que permiten al *Spectator* engendrar cierta sorpresa por determinadas fotos. En la crónica roja, el *choque fotográfico* se presenta a través de las premisas de: lo raro, el *numen* y el hallazgo. Lo raro se encuentra en las imágenes del rostro de la muerte destrozada, abyecta, sin órganos y totalmente vaciada. Esto, provoca una sensación de estremecimiento hacia el referente (monstruoso). Al *numen*, por el contrario, lo descubrimos en las fotografías que capturan la agonía de los otros, plasman momentos imposibles de inmovilizar. Finalmente, el hallazgo se manifiesta en las fotos de personas observando, desde lejos, un cadáver, un crimen, una situación escabrosa, entre otros.

Más allá de mostramos imágenes de la muerte, las fotografías de crónica roja nos permiten acceder a un infrasaber, principalmente, relacionado con la concepción de la muerte. Puede poner en evidencia cierto fetichismo que hay en cada uno de nosotros y que, solamente, se ve justificado en aquel interés por ciertas imágenes. En este caso, el objeto fotografiado habla, nos induce a pensar sobre temas como el destino fatal, el temor al doble, la sustitución del yo y lo siniestro. Una nueva mirada social se abre mediante el periodismo de crónica roja.

## CONCLUSIONES

### 1. Lo *sublime-siniestro* en la fotografía de crónica roja

El presente trabajo puso en evidencia la existencia de patrones de lo *sublime-siniestro* en la crónica roja. Ambas categorías estéticas están presentes a través de múltiples formas: en sus titulares, en los motivos inmersos en cada una de las imágenes e, incluso, detrás de sentimientos inhibidos.

Es cierto que el contenido dramático de las imágenes de crónica roja nos enfrenta a situaciones y expresiones siniestras, la muerte es una de ellas. En sus diversas manifestaciones encontramos complejos, aparentemente superados, que la crónica roja logra retoma perfectamente. No cabe duda que el *leitmotiv* de las imágenes de crónica roja se caracteriza por mostrar situaciones angustiantes para el espectador.

Sin embargo, este sentimiento siniestro, como es la muerte, es ambivalente en crónica roja. La muerte es comprendida como hecho que nos supera y estremece a todos. Las imágenes de seres sin vida permiten aprehender la magnitud detrás de este acontecimiento. Su importancia es tal que cumple la función de una divinidad oculta, propia de un universo tan complejo como es el de la crónica roja.

El espectador se muestra asombrado por la grandiosidad siniestra de la muerte. El alcance que esta posee, no distingue a nada ni a nadie, motivo por el cual el sujeto, a pesar de encontrarse con vida, se siente insignificante. Así pues, la crónica roja le permite reflexionar sobre aspectos ontológicos y metafísicos, jamás abordados desde el periodismo serio. La complejidad de la muerte al ser abordado solamente desde su aspecto terrible, encuentra espacio en las aproximaciones artísticas y, nos atreveremos a decir, filosóficas detrás la crónica roja.

Es importante destacar que la naturaleza de la fotografía de crónica roja es tan ambivalente, que considerarla, únicamente, como una expresión sublime o siniestra es una observación sumamente reduccionista. Esta debe ser entendida como la manifestación de lo sublime, pero con rasgos siniestros, propios de la imagen post mortem.

## **2. La degeneración de lo sublime-terrible: la crónica roja como esperpento**

Es cierto que la crónica roja, a través de motivos como la muerte, posee características de lo *sublime-terrible*. El horror natural, que provoca es categórico en las diversas manifestaciones que tiene la crónica roja. No obstante, este carácter sublime-terrible puede degenerar en una imperfección, llamada *esperpento*, este es el caso de la crónica roja. El esperpento consiste en la degradación de cualquier forma o manifestación de lo sublime.

El *esperpento* en la crónica roja se manifiesta a través de su imagen, debido a que esta degenera en lo antinatural. El hecho mismo de fotografiar el cuerpo sin vida de un hombre es un acto completamente aberrante. No tanto por abordar la muerte sino por, de cierta, perennizarla a través de la imagen.

En este contexto que, la imagen de crónica roja se presenta como un tipo de reliquia, que necesita ser eternizada a través de la fotografía. La muerte es exaltada a tal punto de merecer ser fotografiada y, visibilizada, por el espectador. El espectador siente tal atracción por este sentimiento de lo sublime-terrible, en la crónica roja, que degenera hasta el punto de sentir placer en el registro fotográfico de la muerte.

## **3. La crónica roja como forma carnavalesca**

Los recursos estilísticos del carnaval han cambiado a lo largo del tiempo. Sin embargo, en la actualidad, su vigencia es indiscutible a través de nuevas formas como la crónica roja. La crónica roja hace uso de varios elementos propios del carnaval. Incluso, la misma cotidianidad es carnavalizada desde varias perspectivas que van desde su fotografía hasta sus titulares.

Cualquier tipo de ley o precepto es derogada durante la celebración carnavalesca de la crónica roja. Las restricciones establecidas por la vida ordinaria se transmutan para adoptar elementos del juego. La única ley que existe en la crónica roja es vivir bajo la libertad, muchas veces restringida en la cotidianidad. La seriedad de la cultura oficial desaparece durante del carnaval. Entonces, encontramos una construcción de expresiones sumamente jocosas, familiares. se aleja de la crónica roja.

La crónica roja entiende que su relación carnavalesca debe contestar a ciertos principios, basados en objetivos superiores. Las expresiones del carnaval tienen una profunda relación con el tiempo, ya sea biológico o cósmico. Todas las formas de la fotografía de crónica roja guardan correspondencia con la muerte. El tiempo biológico, como es la muerte, es uno de ellos motivos superiores, que se ven carnavalización.

Esta construcción carnavalesca, tan bien comprendida por la crónica roja muestra un carácter estético. Ninguna de sus representaciones es azarosa o desprovista de sentido, como se nos quiere hacer pensar. Cada una de las manifestaciones de la crónica roja responde a la lógica del carnaval, incluso su condición explícita a la hora de presentar el cuerpo

Precisamente este distanciamiento de cualquier tipo de dogma, permite una visión del mundo festiva. Las relaciones humanas son concebidas de tal forma que todos forman parte del carnaval, nadie puede escapar de él. La crónica roja propicia esta atmósfera de universalidad. Todos formamos parte del carnaval, nadie escapa ni de formar parte de su ni de sentirse seducido por su jocosidad.

#### **4. El contenido material y corporal de la risa ambivalente en la crónica roja**

Al estar alejada de los parámetros moralizadores de la doctrina clásica de lo bello, la crónica roja pone en evidencia la estética del principio material y corporal. Encontramos imágenes relacionadas con los orificios del cuerpo, los órganos corporales, el coito, la muerte, la glotonería y la embriaguez. Estas expresiones ponen al descubierto una naturaleza muchas veces oculta y silenciada por la esfera oficial.

Todos estos motivos son aspectos fundamentales de la risa carnavalesca en la crónica roja. Al estar relacionada con la fiesta, la risa se burla, con júbilo, de aquellos aspectos propios de la naturaleza inferior del sujeto. Lo inferior deja de estar encubierto para mostrarse como una manifestación jubilosa. Por lo tanto, la naturaleza monstruosa de la muerte es abordada por la risa, pero desde un punto de vista alegre. Su carácter negativo y limitativo es transformado totalmente. Esta vez, la muerte equivale a la renovación.

Así pues, la risa se convierte en una expresión dual. Por un lado, retoma el tema de la muerte y sus diversas manifestaciones, pero, por otro, considera este hecho como una fase

de afirmación, necesaria para el nacimiento de algo nuevo. La ambivalencia de la risa permite que la crónica roja adopte una connotación positiva. A través de la carcajada es posible resolver conflictos relacionados con el buen vivir y el buen morir. En la fotografía de crónica roja, la risa provoca en el espectador una especie de renovación.

No es de extrañar titulares como “*Murieron en La Alegría*”, la jocosidad de estas expresiones demuestra, a la perfección, la naturaleza ambivalente de la risa. A la vez que corrobora la idea de elementos cómicos dentro de la construcción de la crónica roja. La noción de la crónica roja como un tipo de periodismo sustentado en el miedo se vuelve totalmente falsa.

## **5. La crónica roja como cuerpo inorgánico**

Generalmente, consideramos que la crónica roja es una expresión caótica y desproporcionada. Sin embargo, desde la distribución del contenido de su portada hasta lo asimétrico de las representaciones del cuerpo en su imagen, responden a ciertas nociones filosóficas. Ninguna de estas caracterizaciones es casual, cada una de ellas está vinculada con la idea del cuerpo inorgánico.

La crónica roja *per se* es una expresión del *cuerpo sin órganos* de la que habla Deleuze. Es cierto que la crónica roja no tiene ningún tipo de organización, pero esto responde a un deseo de querer alejarse de todo principio de orden. Este principio de orden no permitiría alcanzar un tipo de trascendencia a la hora de topar ciertos contenidos tales como la muerte.

La desproporción a la hora de distribuir el espacio en su portada da cuenta de la inexistencia de un centro. Esto posibilita que rijan el caos y la falta de organicidad. Encontramos portadas en las que aparece el cuerpo desnudo de una mujer, contiguo a la imagen del cuerpo sin vida de un hombre. También, hallamos titulares jocosos relacionados con la muerte al lado de noticias sobre la fortuna y el horóscopo. Los periódicos de crónica roja no responden a ningún tipo de orden.

De igual manera, la noción del *cuerpo sin órganos* está representado a través de las fotografías del cuerpo desmembrado. Imágenes como las del ex jugador de fútbol, Otilino Tenorio, así como la de cientos de hombre más, advierten un deseo oculto de visibilizar

el cuerpo sin orden. En la crónica roja, solo mediante la muerte del individuo, será posible encontrar esta falta de un centro organizador. La muerte caótica, presente en sus imágenes, propicia la existencia de un principio de inorganicidad, de un cuerpo sin órganos.

Todos estos elementos tanto de su estructura como de su imagen dan cuenta de la posibilidad de considerar a la crónica roja, en especial a su fotografía, como espacios donde el *cuerpo sin órganos* se manifiesta. Entonces, sus características caóticas responden a un deseo inhibido del espectador de presenciar un cuerpo destrozado, fuera de cualquier tipo de orden.

## **6. La Fotografía de crónica roja como gran retratista de la Muerte**

Varios estudios no explican por qué la imagen de crónica roja causa tanto interés y emoción. Sin embargo, la presente disertación encontró en la fotografía de crónica roja un nuevo motivo siniestro. Encontramos una relación muy estrecha entre el tema del doble y la muerte; el *studium* y el *punctum*, como elementos fundamentales para interés por este tipo de fotos.

La imagen de crónica roja momifica la muerte capturando un instante de tiempo. Por eso, tras la fotografía, el fallecido es TODO- IMAGEN; es la muerte en persona. El sujeto fotografiado, al ser despojado de sí mismo, se convierte en un objeto. No obstante, su calidad de objeto nos permite aproximarnos a temas sumamente sensibles y poco abordados por el periodismo, como la Muerte.

La crónica roja va contra la mirada social de una estética refinada. Se atreve a retratar temas tan complejos, como la Muerte. Así como desvela un cierto tipo de negación mítica al fallecimiento. Esto demuestra el malestar que tiene el ser al observar el aspecto inmóvil de un otro. De ahí, el principal motivo para que se presenten cuerpos con ligeros rasgos de vida, con ojos entreabiertos, con bocas intentando exclamar algo, entre otras características.

Precisamente, estas particularidades de la imagen de crónica roja, llamadas *punctum*, nos pinchan y lastima. Retratan a la Muerte y sus incómodas implicaciones psico- sociales, permitiéndonos, de esta manera, desdoblar la realidad de la cultura oficial, dotarla de un

sentido dual. Todas estas temáticas ubican al fotógrafo de crónica roja, como un acróbata de la muerte, logra desafiar y poner en evidencia las leyes de lo imposible. Construye un discurso alrededor de la Muerte, a través de elementos estéticos grotescos y siniestros.

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R, 1990. *La cámara Lúcida: Nota sobre la Fotografía*. Ediciones Paidós: Barcelona

Bajtín, M, 1970. *Rabelais y su mundo*. Bloomington: Indiana University Press.

Deleuze, G, 2002. *Cuerpo sin Órganos*. Les Editions de Minuit: Paris

Freud, S, (2007). *Lo Siniestro, tomo VI*: Biblioteca: Madrid.

Kant, I, 2015. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza Editorial: Madrid

Kayser, E, 1970. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Nova: Buenos Aires.

Kristeva, J, 2004. *Poderes de la Perversión*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires

Trías, E, 2001. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel: Barcelona.